

مفاهيم نقدية

تأليف : رينيه ويليك
ترجمة : د. محمد عصفور

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت





سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

مفاهيم نقدية

تأليف : رينيه ويليك
ترجمة : د. محمد عصفور

١١٠ - جمادي الآخرة ١٤٠٧ هـ - فبراير / شباط ١٩٨٧

المراسلات :

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب ٢٣٩٩٦ الصفاة / الكويت - 13100

ترجمة فصول مختارة من كتابي

1. Concepts of Criticism, 1963

2. Discriminations : Further Concepts of Criticism, 1970

by

René Wellek

كلمة المترجم

تضم هذه الترجمة الجزء الأكبر من كتابين متكاملين لـرينيه ويليـك هما كتـاب Discriminations وكتـاب Concepts of Criticism وأرجو أن أكـون قد وفقت في اختيار الأبحاث التي ترجمتها منها.

ورينيه ويليك ليس جديداً على قراء العربية. فقد ترجم كتابه **نظرية الأدب** منذ سنوات، وأرجو أن تتصدى جهة من الجهات العربية لترجمة كتابه الهـائل **تـاريخ النقـد الحديث** (١٧٥٠ ـ ١٩٥٠) الـذي صدر منـه الجزءان الخـامس والسادس عام ١٩٨٦ عن جامعة ييل، ويعرف قراء ويليك بالإنكليزية غزارة علم الرجل وكثافة أسلوبه أحياناً وهو كثيراً ما يقتبس نصوصاً بلغات أوروبية عديدة يندر أن يتاح الإلمام بها لكثيرين غيره حتى في أوروبا. غير أن الصعوبات اللغوية تذلل عادة بمعونة العارفين، وتبقى هناك الصعوبات التي لا يذللها إلا شيوع الاصطلاحات واتفاق عامة القراء على معاني الكلمات. وأرجـو هنا أن أعترف بأنني عجزت عن الاهتداء إلى مقابلات ترضيني لكلمات شائعة جداً في النقـد الأدبي منها: allegory, baroque, grotesque, typology, theme, motif, فاستعملتها بصيغتها الأجنبية. ومع أن «فن الشعر» اصطلاح شائـع كرديف لـ poeticsإلا أنني عدت إلى البويطيقا لأن فن الشعر قد يوحي بالتوقف عند الشعر بينما ينسحب التعبير الأجنبي على فنون أدبية أخرى غير الشعر كما يبين ويليك نفسه في ثنايا الكتاب.

أما اللغات الأجنبية غير الإنكليزية التي يحتوي الكتاب على قدر كبير منها فقد ترجم المؤلف بعض اقتباساته منها إلى اللغة الإنكليـزية وأثبت الترجمة في متن الكتاب ووضع النصوص الأصلية في الحواشي. وقد رأيت أن إثبات النصوص الأصلية لا طائل من ورائه في الترجمة فأسقطتها برمتها تقريبـاً. أما النصـوص

الأخرى وعناوين الكتب باللغات غير الإنكليزية فقد ساعدتني على ترجمتها نخبة من الزملاء في الجامعة الأردنية يسعدني أن أقدم لهم شكري وعرفاني، وهم الزملاء:

الدكتور فيرنر فاغنر (اللغات الألمانية والفرنسية والإيطالية واللاتينية)، والدكتور اسماعيل عبدالرحمن (اللغة التشيكية)، والدكتور صالح حمارنة (اللغة البولونية)، والدكتور أحمد ماضي (اللغة الروسية)، والأستاذ جيوفاني بنيناتي (اللغة الإيطالية).

وأرجو ألّا يُعتبر أي من هؤلاء الزملاء الكرام مسؤولاً عما بقي في الترجمة من أخطاء.

***

وقد أضفت بعض الإضافات التفسيرية أو التوضيحية في سياق الكلام، ووضعت إضافاتي بين معقفين هكذا [ ]، وحافظت على ترقيم حواشي المؤلف الأصلي وأعطيت في معظم الحالات العناوين الأصلية للكتب والمجلات وأسماء المؤلفين لما قد يكون في ذلك من فائدة خاصة منها ما ورد في تلك الحواشي.

أخيراً أرجو أن أهدي هذه الترجمة إلى ابنتي سلمى التي لولاها لتأخر صدور الكتاب فترة طويلة.



الفصــل الأول

النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي*

حاولت في كتابي **نظرية الأدب**(١) أن أقدم الأدلة على اختلاف بعض فروع الدراسة الأدبية عن بعضها الآخر. ومما قلته «إن هناك، أولا، فرقا بين النظرة التي تعتبر الأدب كيانا متزامنا وبين النظرة التي تعتبر الأدب سلسلة من الأعمال المرتبة حسب تسلسلها الزمني وأجزاء لا تنفصل عن مسار التاريخ. وإن هناك ثانيا، فرقا بين دراسة المبادىء والمعايير الأدبية، وبين دراسة الأعمال الأدبية ذاتها، سواء أدرسناها بمعزل عن غيرها أو كجزء من أعمال مرتبة حسب تسلسلها الزمني».

«فالنظرية الأدبية» تدرس مبادىء الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك، بينما تنتمي الدراسات التي تركز اهتمامها على الأعمال الأدبية نفسها إما إلى «النقد الأدبي» (وتتسم هذه بثبات أسلوب التناول) وإما إلى «التاريخ الأدبي». لكن لا شك أن النقد الأدبي كثيرا ما يُستخدَم بشكل يجعله يشتمل على النظرية الأدبية أيضا(٢). وقد دعوت إلى ضرورة التعاون بين هذه الأنماط الثلاثة من أنماط الدراسة، فقلت: «إنها تستلزم بعضها بعضاً بشكل يبلغ من شموله أننا لا نستطيع تصور النظرية الأدبية بدون نقد أو تاريخ، أو النقد بدون نظرية أو تاريخ، أو التاريخ بدون نظرية ونقد»، وختمت الدعوة بشيء من السذاجة فقلت «إن هذه الفروق تكاد تكون بديهية تقبلها الغالبية العظمى من الدارسين» (نظرية الأدب ص٣٠ - ٣١).

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء هو:
Cocepts of من كتاب Literary Theory, Criticism, and History (pp. 1 - 20) Criticism للمؤلف.

غير أن محاولات كثيرة جرت منذ أن كتبت هذه الصفحات تهـدف إلـى تعظيم شأن هذا الفرع أو ذاك من فروع الدراسة الأدبية على حساب الفرعين الآخرين، مما جعلنا نسمع مثلا أن هناك تاريخاً فقط أو نقداً فقط أو نظرية فقط، أو أن الثالوث ما هو إلاّ ثُنائي يشمل إما النظرية والتاريخ أو النقد والتاريخ. وأكثر هذا الجدل بيزنطي الطابع، وهو مثال آخر على العُجمة المذهلة التي تتصف بها مدنيتنا وتنذر بأوخم العواقب. لا مبرر لاستكناه ما يقوله كلٌ قوم على حدة ما داموا لا يتناولون هذه المصطلحات في اللغات الأوروبية الرئيسة بعين الاعتبار. فمصطلح Literaturwissenschaft (علم الأدب) مثلا احتفظ في الألمانية بمعناه القديم، الذي يدل على المعرفة المنظّمة. لكنني أميل إلى الدفاع عن المصطلح الإنكليـزي literary theory (النظريـة الأدبية) كمصـطلح أفضل من «علم الأدب» لأن كلمـة science (علم) في الإنكليزيـة أخـذت تـدل عـلى العلوم الطبيعية، وتدل على تقليد ما تتبعه العلوم الطبيعية من طرق البحث وما تزعمه لنفسها من قدرات، وهي دلالات يحسن بالدراسات الأدبية أن تتفـاداها لأنها مضلّلة. كذلك لاأنصح باستخدام اصطلاح Literary scholarship (البحث الأدبي) ترجمة لكلمة Literaturwissenschaft لأنه قد يفهم منه أنـه يستبعد النقد والتقويم والتأمل. فالباحث ما عاد ذاك الإنسان الحكيم، واسع الأفق، الذي أراده إمرسون حين تحدث عن الباحث الأمريكي. كما أن اصطلاح liter-ary theory (نظرية الأدب) أفضل من poetics (البويطيقا، فن الشعر) لأن كلمة poetry (الشعر) في الإنكليزية ما تزال محصورة بالمنظوم من الكلام، ولم تكتسب المعنى الواسع الذي تعنيه الكلمة الألمانية Dichtung ولذا فـان كلمة البويطيقا تستبعد النظر في أشكال أدبية كالرواية أو المقالة، ولربما أوحت أيضا بشيء من الإلزام إذا فهمت على أنها مجموعة من المبادىء التي لا بد أن يلتزم بها الشعراء.

لن أستقصي هنا تاريخ كلمة النقد بالتفصيل لأن ذلك هو موضوع الفصل الثاني من الكتاب، وسأكتفي هنا بأن أشير إلى أن الكلمة في الإنكليزية غالبا ما

تستعمل لتشمل نظرية الأدب والبويطيقا. أما في الألمانية فهذا الاستعمال نادر، إذ أن كلمة Literarurkritik (النقد الأدبي) تفهم عادة بالمعنى الضيق الخاص بالمراجعات النقدية اليومية. وقد يكون من المفيد أن نتبين كيف استقر هذا المعنى الضيق. ففي ألمانيا كان كل من لسنغ والأخوان شليغل يعتبر نفسه ناقدا أدبيا، ولكن يبدو أن المكانة الطاغية التي كانت تتمتع بها الفلسفة الألمانية، والفلسفة الهيغلية بوجه خاص، إضافة إلى قيام تاريخ أدبي متخصص، أديا إلى فصل حادٍّ بين البويطيقا والإستطيقا الفلسفية من ناحية والبحث من ناحية أخرى، بينما انحط «النقد» الذي استحوذت عليه الصحافة السياسية خلال ثلاثينات القرن التاسع عشر إلى شيء عَمَلي يخدم أغراضا مؤقتة. وهكذا غدا الناقد وسيطا أو سكرتيرا، بل خادما، للجمهور. وقد حاول المرحوم فيرنرمِلْخ Werner Milch في ألمانيا، أن ينقذ الاصطلاح في مقالة له بعنوان «النقد الأدبي والتاريخ الأدبي» Literaturkritik und Literatugeschichte(٣) وذلك بدفاعه عن «النقد الأدبي» باعتباره فنا قائما بذاته أو نوعا من الأنواع الأدبية يتميز عن غيره بأن كل شيء فيه يجب أن ينسب لنا نحن، بينما يُنظَر إلى الأدب في التاريخ الأدبي باعتباره منتميا إلى حقبة تاريخية، ولا يُقوَّم إلا بالنسبة إلى تلك الحقبة. والمعيار الوحيد للنقد الأدبي هو الشعور الشخصي أو Erlebnis، تلك الكلمة الألمانية السحرية التي تعني التجربة. لكن ملخ لا يكاد يتناول الفرق بين النقد الأدبي والنظرية من قريب أو من بعيد. كل ما في الأمر أنه يرفض عمومية شيء اسمه علم الأدب لأن كل المعرفة الخاصة بالأدب لها محلها في التاريخ، ولا يمكن فصل البويطيقا عن العلاقات التاريخية.

لا شك أن بحث مِلْخ يثير قضايا تاريخية جديرة بالاهتمام حول الأشكال التي اتخذها التعبير عن النظرات النقدية وأن الجدل المتعلق بكون النقد فنا أو علما (بالمعنى القديم الواسع) جدل حول قضية حقيقية. ولكنني سأكتفي بالإشارة هنا إلى أن النقد اتخذ كثيراً من الأشكال الفنية المختلفة، ومنها القصائد، كما في قصائد هوراس، وفيدا ويوب. ومنها الأقوال البليغة المقتضبة aphorisms كتلك

التي كتبها فريدرخ شليغل، ومنها الرسائل النثرية ذات الأسلوب التجريدي أو حتى الرديء. إن تاريخ المراجعة الأدبية كنوع من الأنواع الأدبية يثير قضايا تاريخية واجتماعية، ولكنني أرى أن من الخطأ حصر «النقد» بهذا النوع المحدود. ولا تزال مشكلة علاقة النقد بالفن قائمة. فلا بد من أن يدخل في النقد قدرٌ من الحس الفني، ويتطلب العديدُ من الأشكال التي يتخذها النقد مهاراتٍ فنيةً تأليفية وأسلوبية، وللخيال نصيبه في كل أنواع المعرفة والعلوم. ومع ذلك فإنني لا أؤمن بأن الناقد فنان، أو أن النقد فن (بالمعنى الحديث الضيق). ذلك أن هدف النقد هو المعرفة الفكرية. وهو لا يخلق عالما خياليا مختلفا كعالم الشعراء أو الموسيقا. بل هو معرفة فكرية، أو يهدف إلى التوصل إلى مثل تلك المعرفة. ولا بدَّ له في النهاية من أن يهدف إلى التوصل إلى معرفة منظمة تخص الأدب، أي إلى نظرية أدبية.

لقد وجدت وجهة النظر هذه سنداً بليغا قبل فترة وجيزة في ما كتبه نورثرب فراي في «مقدمته الجدلية» لكتابه تشريح النقد(٤)، وهو كتاب في النظرية النقدية قيل في مدحه إنه أعظم كتاب نقدي منذ ماثيو آرنولد. وفيه يرفض فراي بشكل مُقْنِع وجهة النظر التي تزعم أن النظرية الأدبية والنقد عالتان على الأدب، أو أن الناقد فنان لم يكتمل فنه، ويقول «إن النقد بنيان من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص» (ص٥). وأنا أتفق مع مراميه العامة، ومع إيمانه بضرورة النظرية الأدبية. لكنني أود أن أعبر عن اختلافي معه حين يحاول إقامة النظرية الأدبية باعتبارها الشيء الوحيد الذي يستحق الإقامة، وحين يحاول طرد النقد (بالمعنى الذي حدَّدناه، وهو أنه نقد الأعمال الأدبية ذاتها) من دائرة الدراسة الأدبية. ففراي يفرّق تفريقا حاداً بين «النظرية الأدبية» و«النقد الحقيقي» الذي يتقدم نحو جعل الأدب كله مفهوما من جهة، وبين نوع من النقد لاينتمي إلا إلى تاريخ الذوق. ومن الواضح أن فراي يستخفُّ بالناقد الذي يُعَرِّفُ بالأدب ـ من أمثال سانت بوف وهازْلِتْ وآرنولد، إلخ ـ أي بالناقد الذي يمثل جمهور القراء ويسجل أهواءهم. كذلك يسخر فراي من «الثرثرة الأدبية التي تجعل سمعة الشعراء ترتفع

أو تنخفض في بورصة خيالية، فذلك المستثمر الثري، السيد إليوت، الذي باع أسهم ملتون في تلك البورصة عاد ليشتريها من جديد، ولربما وصلت أسهم دَنْ إلى أعلى سعر ممكن لها، وستبدأ بالاستقرار، أما أسهم تنسون فلعلَ الوقت حان كي تتحسن، بينما بقيت أسهم شِلي على حالها من الهبوط»(ص١٨). لا شك أن فراي محقٌّ في السخرية من «عجلة الذوق» هذه ولكن لا شك أنه مخطىء حين يستنتج من ذلك أن تاريخ الذوق يمكن فصله بسهولة عن النقد ما دامت لا توجد بينه وبين النقد علاقة عضوية.

لقد اكتشفت في كتابي تاريخ النقد الحديث أن ذلك الفصل غير ممكن(ه). ويبدو لي أن فراي يجانب الصواب حين يقول «إن دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويمية، وإن نظرية الأدب غير معنية بالأحكام التقويمية مباشرة. فهو نفسه يعترف بأن «الناقد سرعان ما يجد أن ملتون أنفع له من بلاكهور وأغنى باستمرار»(ص٢٥). ومهما يبلغ استياؤه من الآراء الأدبية المتعسفة، أو من لعبة المفاضلة بين الكتاب، فإنني لاأفهم كيف يمكننا أن نفصل عمليا بين الدراسة والتقويم. إن النظريات والمبادىء والمعايير الأدبية لا تنشأ في فراغ: فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية (كما توصل فراي نفسه) عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها، وأن يطلق عليها في النهاية حكما. وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكدها نظرياته، وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية. ولذا يبدو لي أن نفي فراي في كتابه تشريح النقد لعمليات النقد المحددة وللأحكام والتقويمات إلى «تاريخ الذوق» التعسفي المتناقض الذي لامعنى له لا يقل فسادا عن المحاولات الحديثة للتشكيك في كل ما تحاول النظرية الأدبية فعله ولاستيعاب كل الدراسة الأدبية ضمن دائرة التاريخ.

كان البحث التاريخي خلال الأربعينات، حين كان النقد الجديد في قمة مجده، في موقع الدفاع عن النفس ـ فقد كتب الكثير لإعادة تأكيد حقوق النقد والنظرية الأدبية وللتقليل من شأن السيرة والخلفية التاريخية اللتين كان الإهتمام بهما يطغى

على كل ما عداهما. وقد أعطى كتاب مدرسي هو كتـاب **فهم الشعر** لِبْرُكْس ووارن(٦) إشارة البدء للتغير. وأعتقد أن كتـابي **نظريـة الأدب** (١٩٤٩) فُهِمَ بشكل واسع باعتباره هجوماً على طرق الدراسة «الخارجية» أو باعتباره رفضـا «للتاريخ الأدبي» رغم أن الكتاب في فصله الأخير بعنوان «التاريخ الأدبي» يدعو بقوة إلى عدم إهمال هذا النوع من الدراسة، ويتقدم بنظرية حول تاريـخ أدبي جديد أقل احتفالا بالأمور الخارجية. أما في السنوات الأخيرة فقد انعكس الوضع وصار النقد والنظرية الأدبية وكل ما يتعلق بتفسير الأدب وتقويمه باعتباره كياناً متزامناً، موضع التشكيك والرفض. وغدا النقد الجديد، بل كل أنواع النقد، في موضع الدفاع عن النفس. ومن أنواع ما يدور من جدل هذه الأيام نوع يلبس لبوس النقد التجـريبي الذي يتنـاول تفسير قـطعة أدبيـة معينة أو قصيـدة من القصائد. وغالباً ما توضع القضية النظرية في مثل هذه المجادلات بشكل تعميمي غائم، ويقيم الكاتب نصب عينيه رجلا وهميا اسمه الناقد الجديد يقال إنه ينكر أن العمل الفني يمكن أن تلقي عليه المعرفة التاريخية أي ضوء. وما أسهل بعدئذ أن يبين الكاتب كيف أسيء فهم بعض القصائد لأن معنى كلمة قديمة قد غاب عن ذهن الناقد، أو لأن إشارة تاريخية قد أهملت أو تلميحا إلى شيء في سيرته قد أسيء تفسيره. لكنني لا أظن أن هناك ناقدا «جديدا» واحدا له وزنه تبنى هذا الموقف الذي يعزى له. فالنقاد الجدد يقولون ـ وهم على صواب في رأيي ـ إن العمل الأدبي بناء لفظي يتصف بقدر من التمـاسك والاكتمـال وإن الدراسـة الأدبية غالبا ما أمست غير معنية بهذا المعنى الكلّي وإنها غالبا ما قصرت اهتمامها على جميع المعلومات الخارجية عن سيرة الكاتب والظروف الاجتماعية والخلفيات التاريخية، إلخ. لكن موقف النقاد الجدد هذا لم يعنِ، ولا يمكن أن يعني، إنكار أهمية المعلومات التـاريخية لعمليـة التفسير الشعـري، فالكلمـات لها تـاريخ، والأشكال والأساليب الأدبية تنحدر من تراث، والقصائد كثيرا ما تشير إلى وقائع معاصرة لها. وقد بين كْليانث بْرُكْسْ ـالذي يعترف الكل بأنه ناقد جديد ركز جل اهتمامه على الدراسة المتأنّيةِ للنصوص الشعرية ـ في سلسلة طويلة من المقالات

(حول قصائد من القرن السابع عشر بالدرجة الأولى) كيف تكـون المعلومات التاريخية ضرورية أحيانا لفهم بعض القصائد. فقد رجع بْـرُكْسْ باستـرار إلى الوضع التاريخي من أجل التوصل إلى تفسيره لقصيدة مارفل المعنونة Horatian Ode(٧)، رغم أنه حرص (وبحق) على أن يفرّق بين معنى القصيدة الدقيق وبين ما يقال عن اتجاه مارفل نحو كل من كْرُمْوِلْ وتشارلز الأول. يقول بْرُكْسْ: «إن الناقد يحتاج إلى عون المؤرخ- إلى كل ما يستطيع الحصول عليه من عون»، لكنه يؤكد على «أن القصيدة يجب أن تقرأ كقصيدة ـ وأن ما تقوله القصيدة هو السؤال الذي يجب على الناقد أن يجيب عليـه، وأنه لن يحـدد أي قدر من المعلومـات التاريخية ما تقوله القصيدة ذاتها» (ص١٥٥). ويبدو لي أن هذا الموقف موقف معقول يهدف إلى المصالحة. فهو يتمسك بوجهة النظر النقدية ويعترف بالقيمة الثانوية للمعلومات التاريخية ولا ينكر بطبيعة الحال استقلالية التاريخ الأدبي.

لكن المدافعين عن وجهة النظر التاريخية لا يرضيهم مثل هذا التنازل عادة. بل يذكروننا بصوت عالٍ بأن العمل الأدبي لا يمكن تفسيره إلا في ضوء التاريخ وأن الجهلَ بالتـاريخ يشـوّه قراءة العمـل. وقد ظلَّتْ روزمُنْـدْ توفـ- في ثـلاثة من الكتب(٨) التي تدل على علم غزير- تشنُّ حرباً شعواء على القراء الحديثين لشعر الشعراء الميتافزيقيين وشعرملتون. ولكن القضايا التي تثيرها لا تشكل في الواقع أمثلة واضحة على الصراع بين البحث التاريخي والنقد الحديث. لا شك أنها في هجومها على تفسير إمبسون لقصيدة هربرت «التضحية» Sacrifice لها اليد العليا لا لأنها مؤرِّخِة و إمبسوّن ناقد،بل لأن إميسن قارىء متعسّف للشعر تتحكم به النزوات والشطحات، لا يرضى أو يستطيع أن ينظر إلى النص الذي بين يديه ككل متكامل، بل يظل يجري وراء كل أنواع الإيحاءات والممكنات. انظره يقول مثلا بشكل يجعل انتقادنا له غير ذي فائدة: «كلُّ هـذه الأمور الفـرويديـة! يا للمتعة!». يأخذ السطر الذي يشكو فيه المسيح في القصيدة بقوله «سرق الإنسان الثمرة، وأنا عليَّ أن أتسلَّق الشجرة»، ويفسّره بحيث يجعل المسيح «هو السارق وأنه ليس بريئا من الخطيئة، بل هو مثل بـروميثيوس مـرتكب السرقـة»، وأن

«المسيح يصعد نحو الأعلى، مثل جاك الذي يصعد على ساق نبتة الفاصولياء، عائداً بشعبه إلى السماء». والمسيح في نظره «أصغر من الإنسان أو من حواء على الأقل ـ حواء التي استطاعت قطف الثمرة دون الحاجة إلى تسلق الشجرة. . .» ويقول «إن عملية سرقة الإبن لبستان أبيه رمز للسِفاح» إلخ (ص٢٩٤). إن الآنسة توف محقّة في إصرارها على أن تعبير «أنا عليَّ أن أتسلّق الشجرة» لا يعني أكثر من «علي أن أصعد الصليب» وأن كلمة «عليَّ» لا تشير إلى صغر المسيح أو يفاعته بل تشير إلى الأمر الإلهي. وهي تستشهد بشكل معقول بمفهوم الصور البلاغية أو الصور النمطية: فقد كان آدم يعتبر أحد صور المسيح، وكان المسيح يعتبر آدم الثاني، وصليبه هماا الشجرة. وقد جمعت الآنسة توف في كتابها قراءة في شعر جورج هربرت كمية ضخمة من الأدلّة لتظهر أن هناك جُمَلا شعائرية وقصائد من الإنكليزية الوسيطة واللاتينية، ورسائل دينية، إلخ تستبق الموقف العام الذي تصوره قصيدة هربرت، ولتُري أن كثيراً من تفاصيل شكوى المسيح يمكن أن نجدها قبل هربرت بوقت طويل في حياته وفي نصوص يحتمل أنه رآها أو أنه رآها بالتأكيد بوصفه راهباً أنغليكانيًا. هذا كله مفيد، بل مدهش كدراسة للمصادر والأعراف، ولكنه لا يثبت حتما ما تأمل الآنسة توف في إثباته: وهو أن قصيدة هربرت هي بشكل من الأشكال غير أصيلة، وأن إمبسون مخطىء حين يتكلّم عن «طريقةهربرت» وعن كونها «فريدة».ولقد أصاب إميسن في ردّه المبهم عليها(١٠) حين قال إن مشكلة القيمة الشعرية لا يحلّها أيُّ قدر من دراسة الخلفيات. والقضية ليست قضية الصراع بين التاريخ والنقد، بل هي الأسئلة التجريبية حول صحّة بعض التفسيرات أو خطئها. وفي ظني أن إمبسون قد عرَّض نفسه لتهمة الخلط، ولكن لا بد من أن يقال في الدفاع عنه إن القصيدة لم يتناولها أحد قبله بمثل ما تناولها هو به من تفصيل، وإن طريقة إمبسون، رغم أنها تجزيئية، تعسفية، تعتمد على التداعيات، هي على الأقل طريقة ذكية لمجابهة مشكلة المعنى. لقد أدت طريقة «القراءة المتأنية» إلى فذلكاتٍ وأخطاء شأنها شأن كل طرق البحث الأخرى، غير أن هذه الطريقة جاءت لتبقى، ذلك أن أي فرع من

فروع المعرفة لا يتقدم إلا بالفحص الدقيق المتأني لموضوع البحث وبوضع الأشياء تحت المجهر، رغم أن القراء العاديين، بل وحتى الطلبة والمدرسين، غالبا ما تضجرهم هذه الطريقة.

غير أن هذه المجادلات، كتلك التي دارت بين نقّاد شيكاغو والنقاد الجدد، أو بين نقاد شيكاغو وأتباع النظر الأسطوري mythographers تتناول مشكلات معينة هي مشكلات التفسير أكثر مما تتناول الموضوع الأعم المتعلق بالعلاقة بين النظرية والنقد والتاريخ. أما القضايا التي يثيرها الذين آمنوا عن صدق بالمذهب التاريخي فهي أهم وأصعب. وكان مذهبهم هذا قد انتشر لفترة طويلة في كل من ألمانيا وإيطاليا بعد أن صيغت أسسه النظرية على يد كل من دلتاي وفندلباند، وركّرْت، وماكس فيبر، وترولج، ومايْنَكه وكروتشه، ثم وصل إلى الولايات المتحدة وتبناه الباحثون في الأدب كما لو كان دينا جديداً. هذا روي هارفي بيرس - على سبيل المثال - يكتب في مقالة حديثة له عنوانها «المنهج التاريخي ثانية»(١١) (من الغريب أن جون كرورانْسُمْ مَدَحها وأيّدها) يدعو فيها إلى تاريخية جديدة، وينهيها باقتباس قصيدة لروبرت بن وارِنْ تنتهي لهذا البيت: «العالم حقيقي. إنه هناك» (وعود٢).

يستشهد هارفي بوارن (وهو آخر من يمكن أن يكون عدوا للنقد الجديد) باعتباره أهم شاهد على صدق التاريخية رغم أن قصيدته البديعة لا علاقة لها بالتاريخية على الإطلاق، إذ أن كل ما تفعله هو أنها تعبر بشكل قوي مؤثر عن الإحساس بواقعية الماضي يمكن أن نصفه بأنه إحساس «وجودي». وهي تؤكد على نوع من الإدراك والدهشة على شاكلة ما أكد عليه كارلايل في كثير من كتاباته المتأخرة بعد ان استنكر تبعيته السابقة للتاريخية الألمانية. وهذه هي أمثلة كارلايل: الدكتور جونسن قال بالفعل لإحدى المومسات: «لا، لا، يابنيتي، هذا لن ينفعك»، تشارلز الأول قضى بالفعل ليلة في متبنٍ مع فلاح سنة ١٦٥١؛ الملك لاكلاند «كان بالفعل هناك «في سينت إد مندزبري وترك ثلاثة عشر جنيها إسترلينيا إن لم يكن أكثر، وعاش ونظر هنا وهناك، وكان هناك عالم كامل يحيا

وينظر إليه». (١٢) لكن هذه الدهشة التي يصح أن نجدها عند الشاعر أو عند كارلايل ماهي إلا بداية التاريخية كمنهج أو فلسفة. أما تاريخية بيرس فهي خليط عجيب من الوجودية والتاريخية، وسلسلة من التأكيدات الباذخة عن الإنسانية وإمكانية الأدب ومالى ذلك، مع التكرار الدائم للأزمة الجدلية حول كون «النقد شكلا من أشكال الدراسة التاريخية» (ص٥٦٨). لن نضيع الوقت في محاولة فصل عناصر طبخة بيرس العجيبة المكونة من الوجود والأخروية والتاريخ و«الأرضية الخلاقة لكل القيم»، وكل ذلك الخليط الغريب المكون من رودلف بولتمان، وأميركو كاسترو، وكينث بيرك، وولترج. أونغ من الذين يستشهد بيرس بهم في صفحة واحدة، ومن الأجدى لنا أن ننعم النظر في كتابات منافح أكثر علما وأشد ذكاء عن المذهب التاريخي مثل زميلي وصديقي المرحوم إرخ آورباخ.

فقد عبر آورباخ عن المذهب التاريخي أوضح تعبير في مراجعة كتبها عن كتابي **تاريخ النقد الحديث**، (١٣) وهي مراجعة تسربت بعض أفكارها، دون إشارة صريحة إلى كتابي، إلى مقدمة كتابه الذي نشر بعد وفاته بعنوان **اللغة الأدبية والجمهور في العصور اللاتينية المتأخرة والعصور الوسطى** (١٤) وإلى مقالته التي كتبها بالإنكليزية بعنوان «مساهمة فيكو في النقد الأدبي»، (١٥) حيث قال: «لقد بلغ من عمق الطريقة التاريخية التي نشعر بها وتصدر الأحكام على الأمور بمقتضاها أننا ماعدنا نعي وجودها. فترانا نستمتع بفن الشعوب والحقب التاريخية المختلفة وشعرها وموسيقاها بنفس الدرجة من الإستعداد والتفهم.. ولم يعد تعدد الحقب والمدنيات يخيفنا... صحيح أن التفهم الذي يتكيف مع زوايا النظر المختلفة يخوننا بمجرد أن تدخل المصالح السياسية في الصورة، إلا أن قدرتنا التاريخية على التكيف للأمور الأخرى، وخاصة منها الأمور الجمالية، لا يكاد يحدها حد.. غير أن الميل لنسيان المنظور التاريخي أو تناسيه واسع الإنتشار، وهو ميل يتصل عند نقاد الأدب بشكل خاص بالعزوف السائد عن فلولوجيا القرن التاسع عشر لأن هذه الفلولوجيا تعتبر تجسيدا للتاريخية ونتيجة لها، مما حدا

بالكثيرين إلى الاعتقاد بأن التاريخية تؤدي إلى العلمنة فيما يخص تفاصيل الماضي السحيق، وإلى المبالغة في قيمة التفاصيل المتعلقة بتراجم الأشخاص، وإلى الإستخفاف بقيم العمل الفني، مما يؤدي إلى افتقادٍ كاملٍ لمعايير التقويم، وإلى الإنتقائية التعسفية في نهايفة المطاف.

لكن يخطىء من يقول إن النسبية التاريخية أو المنظور التاريخي تجعلنا عاجزين عن تقويم العمل الفني أو إصدار الأحكام بشأنه، أو يؤدي بنا إلى الانتقائية التعسفية، وإننا نحتاج إلى معايير مطلقة من أجل إصدار الأحكام. فالتاريخية ليست هي الانتقائية. . وعلى كل مؤرخ (وقد ندعوه فلولوجيا، باستخدام مصطلح فيكو) أن يتحمل العبء بنفسه لأن النسبية التاريخية تتصف بصفتين أولاهما تخص المؤرخ المتفهم. وهذه نسبية متطرفة، لكن يجب ألا نخشاها. . إذ لا يصبح المؤرخ عاجزا عن إطلاق الأحكام، بل هو يتعلم معنى إطلاقها. وسرعان ماسوف يتوقف عن إطلاق الأحكام اعتمادا على المعايير المجردة غير التاريخية، بل إنه سيتوقف عن البحث عن مثل تلك المعايير. فالميزة الإنسانية العامة التي تتميز بها كل الأعمال الشامخة التي أنتجتها الحقب التاريخية المختلفة، والتي يمكنها وحدها أن تزودنا بمثل تلك المعايير لا يمكن أن تدرك إلا متجسدة في أشكالها المحددة، أو كحركة جدلية، ولا يمكن التعبير عن جوهرها المجرد باستخدام اصطلاحات دقيقة ذات مغزى. ولسوف يتعلم أن يستخلص المعايير أو المفاهيم التي يحتاجها لوصف الظواهر المختلفة وتمييزها عن بعضها البعض من مادة البحث نفسها. وهذه المفاهيم ليست مطلقة، بل فضفاضة، مؤقتة، متغيرة مع التاريخ المتغير. لكنها ستمكننا من اكتشاف ماتعنيه الظواهر المختلفة في حقبتها التاريخية ذاتها، وماذا تعنيه أيضا خلال الآلاف الثلاثة من سني الحياة الإنسانية الأدبية التي نعرفها، وماذا تعنيه أخيرا لنا نحن هنا، الآن. وفي هذا من الحكم مافيه، وقد يؤدي بنا إلى شيء من الفهم لما تشترك به كل هذه الظواهر، ولكن سيصعب التعبير عن هذا الفهم إلا بقولنا إنه حركة جدلية في التاريخ . . . »

هذا كلام جميل، معتدل في التعبير، محدد الأفكار، تدعمه مكانة باحث مطلع

على التراث الألماني المتصل بالموضوع، وجرب العمل في إطار ذلك التراث. ولاشك في أن هذا الكلام يضم قدرا من الحقيقة يجب علينا جميعا أن نعترف به، ولكنه يثير أيضا صعوبات نهائية لا يمكن حلها، ولا ترضينا في نهاية المطاف نسبيته المتطرفة التي تقبلها آورباخ مستسلما لها وربما سعيدا بها. اسمحوا لي أن أبين بعض المشكلات المثارة هنا، وأن أقدم بعض الأجوبة لوجهة النظر هذه التي تتصف بأنها ذات أثر كبير. ولأبدأ بأشد المستويات تجريدا، أقصد التأكيد على أن وجهة نظر المؤرخ مشروطة حتما بظروفه هو، وضرورة الاعتراف بمحدوديتنا في الزمان والمكان، والنسبية التي فصلت الأمر بشأنها وركزت عليها مدرسةعلم اجتماع المعرفة وعلى رأسها كارل مانهايم في كتابه **الآيديولوجية والطوباوية**. (١٦) لقد كان هذا النوع من النسبية ولا يزال ذا فائدة جلى كطريقة في استكشاف الافتراضات التي يستند عليها الباحث والأهواء التي تؤثر فيه. ولكن هذه النسبية يجب ألا تكون أكثر من وسيلة للتحذير، أو قل للتذكير، فكما أشار آيزيا برلين في سياق شبيه بهذا:

«إن تهما (كالذاتية والنسبية) تشبه مايقال (عرضاً أحيانا) عن أن الحياة حلم. أما نحن فنحتج ونقول: لا يمكن «لكل شيء» أن يكون حلما، لأننا بذلك نفقد مانقارن الأحلام به، مما يفقد فكرة «الحلم» كل معانيها... ولو كان كل شيء ذاتيا أو نسبيا لما تمكنا من القول إن هذا الشيء أو ذاك أكثر إمعانا في الذاتية أوالنسبية من ذلك. ولو كانت الكلمات من مثل «ذاتي» و«نسبي» و«متحيز» لاتتضمن معاني المقارنة والمقابلة ـ ولا توحي بنقائضها من مثل «موضوعي» (أو على الأقل: «أقل ذاتية»)، فما هي المعاني التي تحملها لنا؟»(١٧).

لن يوصلنا مجرد الاعتراف بما دعاه آرثر لفجوي «بمأزق التمركز في الحاضر»(١٨) (وهو التعبير الذي صاغه لفجوي قياسا على تعبير «مأزق التمركز في الذات») إلى أية نتيجة، إذ أنه يكتفي بإثارة مشكلة المعرفة برمتها، ولا يؤدي إلا إلى الشك المطلق أو الشلل النظري. غير أن قضية المعرفة، حتى التاريخية منها،

ليس ميؤوسا منها إلى هذا الحد. فهناك مقولات عامة في المنطق والرياضيات مثل ٢+٢=٤ ، وهناك قواعد أخلاقية تصح في كل الأحوال، كتلك التي تستنكر ذبح الأبرياء، وهناك الكثير من المقولات الحيادية الصحيحة التي تتعلق بالتاريخ والأمور الإنسانية. فهناك فرق بين سيكولوجية الباحث ومايظن فيه من تحيز أو التزام بمدرسة فكرية معينة أو بوجهة نظر خاصة، وبين البنيان المنطقي لمقولاته. ولايؤدي مصدر النظرية إلى فسادها بالضرورة. فالناس قادرون على تصحيح أهوائهم وانتقاد فرضياتهم والارتفاع بأنفسهم عن حدودهم الزمنية والمكانية، واستهداف الموضوعية في أبحاثهم والتوصل إلى قدر من المعرفة والحقيقة. قد يكون العالم مظلما وغامضا، لكنه لا يستعصي على الفهم تماما.

غير أن مشكلات الدراسة الأدبية لا تستدعي العلاج من خلال هذا الجدل العام حول نسبية المعرفة، ولا حتى من خلال المصاعب التي تواجهها المعرفة التاريخية بالذات، ذلك أن الدراسة الأدبية تختلف عن الدراسة التاريخية بكونها تتناول المعالم لا الوثائق. فالمؤرخ يعيد تشكيل الواقعة التاريخية التي حدثت في الماضي البعيد على أساس روايات شهود العيان، بينما يظل موضوع بحث الباحث الأدبي، ألا وهو العمل الفني، في متناول يده. هذا العمل الفني ينظر الباحث في تاريخ كتابته إن كان كتب أمس أو قبل ثلاثة آلاف سنة، أما معركة ماراثون ومعركة البلج [وهي آخر هجوم ألماني مضاد في الحرب العالمية الثانية، بدأ في ١٦ كانون الأول ١٩٤٤ وانتهى في كانون الثاني ١٩٤٥، واستهدف دفع الحلفاء عبر بلجيكا إلى باريس] فقد مضتا إلى غير رجعة. ولا يحتاج دارس الأدب إلى الاعتماد على الوثائق إلا في دراسته الهامشية التي تتناول أمورا مثل سيرة الكاتب أو إعادة تشييد المسرح الإليزابيثي. وهو يتفحص هدف دراسته، ألا وهو العمل الأدبي نفسه، وعليه أن يفهمه ويفسره، ويقومه. أي أن عليه باختصار أن يكون ناقدا حتى يكون مؤرخا. ولاشك في أن المؤرخ السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي يختار الوقائع التي يتوسم فيها الأهمية، ولكن الدارس الأدبي تواجهه مشكلة خاصة هي مشكلة القيمة. فموضوع دراسته، أي العمل الأدبي، لا

يتصف فقط بأنه تتخلله القيم، بل بكونه بنيانا من القيم أيضا. لقد جرت محاولات كثيرة للتنصل من النتائج الحتمية التي تفضي إليها هذه الحقيقة، وللتهرب لا من ضرورة الاختيار فقط بل من ضرورة إطلاق الأحكام أيضا، إلا أنها فشلت، وكان لابد لها من أن تفشل في رأيي إلا إذا قصدنا قصر الدراسة الأدبية على تعداد الكتب وعلى الحوليات والوقائع الأدبية. ليس هناك مايمكن أن يلغي ضرورة الحكم النقدي والحاجة إلى المعايير الإستطيقية مثلما أنه ليس هناك مايمكن أن يلغي الحاجة إلى المعايير الأخلاقية أو المنطقية.

أما تلك البوابة التي يكثر استخدامها للهرب فهي أيضا تنتهي إلى طريق مسدود: أقصد، بتلك البوابة، القول إننا غير مضطرين إلى إصدار الأحكام، وإن كل ما علينا فعله هو أن نتبني معايير الماضي: أي أن علينا إعادة صياغة قيم الحقبة التاريخية التي ندرسها لاستخدامها ثم لننظر في أعمال تلك الحقبة. لن أكتفي بالقول إن هذه المعايير لا يمكن إعادة صياغتها بشكل يقيني، وإننا سنواجه عقبات كأداء إذا أردنا التحقق مما قصد إليه شيكسبير في مسرحياته، وكيف ألفها أو كيف فهمها النظارة الإليزابيثيون. وهناك مدارس متعددة من مدارس البحث تحاول الوصول إلى هذا المعنى الذي وجد في الماضي من خلال طرق مختلفة: فهذا ادغر إلمر ستول يؤمن باستبيان التقاليد المسرحية السائدة آنذاك، وهذه هي الآنسة توف تحض الناس على دراسة الفنون البلاغية أو استقصاء التراث الشعائري والإيقونوغرافي*، بينما يحلف آخرون برأس قاموس أكسفورد الجديد باعتباره مرجع المراجع، ويعتقد سواهم، مثل جون دوفر ولسن بأن «الباب المفضي إلى معمل شكسبير مفتوح» لمجرد أنهم اكتشفوا بعض التفاوت في علامات الترقيم، أو في ترتيب الأسطر عن طريق الأدلة الببليوغرافية. أما في الواقع فإننا نستعين، عندما نحاول استعادة الأحكام النقدية التي سادت في الماضي، بمعيار واحد فقط

* الأيقونة هي الصورة، والإيقونوغرافية اصطلاح يعني إما تمثيل الأفكار أو التجارب بواسطة الصور والرموز (الإيقونات)، أو دراسة هذه الصور والرموز وتفسيرها، خاصة كما تظهر في فنان مفرد أو مدرسة من المدارس أو ثقافة من الثقافات. (المترجم)

وهو النجاح الذي صادفه العمل الأدبي في زمانه. لكننا لو تفحصنا أي تاريخ أدبي في ضوء الآراء التي سادت في الماضي لرأينا أننا لا نرضى ولا يمكن أن نرضى بمعايير الماضي. ولو علمنا بآراء الانكليز في الأدب الذي عاصروه في القرن الثامن عشر على سبيل المثال لصادفتنا المفاجآت: فقد اعتبر ديفد هيوم مثلا قصيدة ولكي Wilkie المعنونة Epigoniad (ملحمة الأحفاد) ندا للإلياذة، وكان من رأي نيثن دريك أن قصيدة كمبرلند المعنونة Calvary (الجلجلة) أعظم من الفردوس المفقود لملتون. وهذا يوضح أن قبولنا بأحكام المعاصرين يفترض التفريق بين العديد من الآراء: من هو الذي قوم، ومن الذي خضع للتقويم، ولماذا، ومتى؟ لقد نصح الأستاذ جفري باراكلف، في تفنيد مشابه لآراء المؤرخين الذين يوصوننا بدراسة «الأشياء التي كانت مهمة في وقتها، لا الأشياء التي تعتبر مهمة الآن، نصح هؤلاء المؤرخين بالنظر في تواريخ القرن الثالث عشر مثلا: إنها مجرد «تعداد للمعجزات والعواصف، والنيازك والأوباء والمصائب، وغيرها من الأشياء التي تثير العجب». (١٩)

يتضح من كل ذلك إذن أن معايير المعاصرين غير ملزمة لنا حتى ولو تمكنا من إعادة صياغتها ووجدنا القاسم المشترك الأصغر لإختلافاتها. كما أننا لا نستطيع التخلي عن خصوصيتنا، أو عن الدروس التي تعلمناها من التاريخ. ومن يطلب منا أن نفسر مسرحية هاملت بموجب ما نظن أنها آراء شكسبير أو مشاهدي مسرحيته الإليزابيثيين هو كمن يطلب أن ننسى ثلاثمائة سنة من التاريخ. إنه يمنعنا من الاستفادة من نظرات أمثال غوته وكولرج، ويفقر عملا اكتسب على مر السنين ثروة من المعاني. لكن هذا التاريخ نفسه لا يمكن أن يكون ملزما لنا مهما كانت دروسه، فالثقة فيه لا تزيد عن الثقة في معاصري المؤلف. وهذا يعني أنه لا مفر من أن نطلق نحن الأحكام، من أن أطلق أنا حكمي. فما يسمونه حكم الأجيال ليس إلا جماع أحكام القراء والنقاد والمشاهدين والأساتذة الآخرين. وأفضل ما نعمله وأصدقه هو أن نحاول جعل أحكامنا تتحلى بأعلى قدر ممكن من الموضوعية، أن نعمل ما يعمله كل عالم وباحث: أن نعزل موضوع البحث،

الذي هو في حالتنا العمل الأدبي، وأن نتأمله عن كثب، وأن نحلله ونفسره، ونقومه في نهاية الأمر بموجب معايير موثقة ومدعمة بأوسع قدر من المعرفة، وأكبر قدر من الملاحظة الممحصة ومن الحساسية المرهفة، ومن التجرد في الحكم الذي نقدر عليه.

لم تعد الإطلاقية القديمة تقنع أحدا، وقد غدا من الضروري أن يهمل افتراض وجود معيار أبدي واحد شديد التحديد تحت ضغط إحساسنا بتعـددية الفن. كذلك لم تعد النسبية الشاملة تقنع أحدا هي الاخرى لأنها تؤدي إلى الشك القاتل وإلى فوضى القيم، وإلى الإذعان إلى المقـولة القـديمة السقيمـة: «لاجدال في الذوق». أما نسبية الحقبة التاريخية التي اقترحها آورباخ لحل المشكلة فليست هي الحل لأنها ستؤدي إلى تجزئة مفهوم الفن والشعر إلى أجزاء لا حصـر لها. أمـا النسبية التي تعني إنكار إمكانية الموضوعية فيمكن دحضها بعدة طرق: بالإشارة إلى المماثلة القائمة بين الأخلاق والعلوم، بالاعتراف بوجود موجبات إستطيقية وأخلاقية مثلما أن هناك حقائق علمية، ومجتمعنا برمته يقوم على أننا نعرف ما هو حق، مثلما تقوم علومنا على افتراض أننا نعرف ما هو صحيح. كذلك فإن تعليمنا للأدب يقوم على الموجبات الإستطيقية حتى ولو كنا نشعر أننا أقل التزاما بها وأكثر ترددا في الكشف عن هذه الافتراضات. إن مصيبة «الإنسانيات»، بقدر ما يتعلق الأمر بالفنون والآداب، تكمن في ترددها في الادعاء لنفسها ماتدعيه في مجـالي القانون والحقيقة. لكننا في الواقع نقـوم بهذا الادعـاء عندنـا نعلّم هاملت أو الفردوس المفقود ولا نعلّم ماكتبته غريس متاليس Metalious، أو ـ إذا شئنا ذكر معاصرين لشيكسبير وملتون ـ هنري غلايثورن أو رتشاردبلاكمور. لكننا نفعل ذلك وجلين، معتذرين، مترددين. إن هناك اتفاقا واسعا على ما ندعوه بالأعمال الخالدة، على مانعتبره الكيان الأساسي في الأدب، وذلك على عكس ما يقوله الكثيرون. فهناك هـوة سحيقة بـين الفن العظيم والفن السقيم، بـين قصيدة «لسداس» وبين قصيدة على الصفحة الأولى من صحيفة النيويورك تايمز، بين قصة تولستوي السيد والإنسان وبين قصة في مجلة اعترافات حقيقية. إن المؤمنين

بالنسبية يتفادون باستمرار مشكلة الشعر الرديء، ويفضلون الحركة في منطقة الفن القريب من العظمة، وهي المنطقة التي تكثر فيها مجادلات النقاد لأن التقويم يتم لاعتبارات مختلفة جدا. فكلما زاد تعقيد العمل الفني، كلما تعددت البنى والقيم التي يجسدها، وكلما غدا تفسيره ـ تبعا لذلك ـ أصعب، كلما زادت إمكانية إهمال هذه الناحية أو تلك منه. كل هذا لا يعني أن كل التفسيرات تتصف بنفس الدرجة من الصحة، وأنه لا مجال للتمييز فيما بينها. هناك تفسيرات تتسم بالشطط، وأخرى بالاجتزاء، وغيرها بالتشويه. قد نختلف حول تفسيرات برادلي أو دوفر ولسن أو حتى إرنست جونز لشخصية هاملت، ولكننا نعرف أن هاملت لم يكن امرأة متخفية.

ومفهوم كفاية التفسير يؤدي إلى مفهوم صحة الحكم، لأن التقويم ينبع من الفهم، والفهم الصحيح يؤدي إلى تقويم صحيح. ويتضمّن مفهوم كفاية التفسير وجود طبقات متفاوتة من الآراء، بعضها أعلى أو أفضل من بعض. فكما أن هناك تفسيرا صحيحا (في الحالة المثلى على الأقل) هناك أيضا حكم صحيح وحكم جيّد. ومايقوله آورباخ عن أننا نستمتع في هذا الزمان بفن كل الأزمنة والشعوب كفن كهوف العصر الحجري، والمناظر الطبيعية الصينية، والأقنعة الزنجية، والأهازيج الغريغورية، إلخ، يمكن أن ينقلب على النسبيين أنفسهم. فهو يظهر أن هناك خاصية في كل الفنون يمكن أن نتبينها هذه الأيام بشكل أوضح من العصور السابقة. وهناك إنسانية مشتركة تجعل كل فن بعيد في الزمان والمكان كان يخدم أصلا أهدافا بعيدة كل البعد عن التأمل الإستطيقي، مفهوما لنا يستثير فينا المتعة. فلقد ارتقينا إلى ما وراء حدود الذوق الغربي التقليدي بكل نسبيته وضيق أفقه ووصلنا إلى ما يمكن أن ندعوه الفن العالمي، إن لم يكن المطلق، هذا الفن موجود، وأمثلته التاريخية المتنوعة غالبا ماتكون أقل التصاقا بأزمانها مما يظنه المؤرخون المهتمون بجعل الفن خادما لغرض اجتماعي مؤقت، أو مبينا لناحية من نواحي التاريخ الاجتماعي. فبعض قصائد الغزل الصينية أو اليونانية القديمة التي تتناول بعض المواضيع الأساسية البسيطة لا يمكن ربطها

بزمان أو مكان، إلا من ناحية لغتها. بل إن آورباخ نفسه يعترف ـ رغم نسبيته المتطرفة ـ بإمكانية «بعض الفهم لما هو مشترك بين كل هذه الظواهر»، ويقر بأننا نستبعد النسبية حينما تكون مصالحنا السياسية (أي الأخلاقية، والجوهرية) في خطر. إن المنطق والأخلاق بل والإستطيقا (فيما أعتقد) تصرخ بصوت عال ضد التاريخية الشاملة التي لابد من أن نؤكد على أنها يدعمها عند رجال مثل آورباخ مثال موروث عن الإنسانية ويسندها من الناحية المنهجية إطار فكري داخل في اللاوعي قوامه المعايير النحوية والأسلوبية وتلك المستمدة من تاريخ الأفكار. أما النسبية في صيغها المتطرفة، كما في كتاب جورج بواس **دليل النقاد**،(٢٠) أو كتاب برنارد هيل **أسس جديدة في الإستطيقا والنقد الفني**(٢١)، أو كتاب وين شوميكر **مبادىء النظرية النقدية**(٢٢) فإنها تؤدي إلى تشويه الفنون وإلى شلّ النقد، والتخلّي عن همّنا الأساسي، ألا وهو الحقيقة. والمخرج الوحيد هو الإطلاقية المهذبة المحددة المعالم، والاعتراف بأن «المطلق يكمن في النسبي رغم أنه ليس فيه بشكل نهائي كامل». لقد كانت هذه هي الصيغة التي جاء بها إرنست ترولج الذي عالج أكثر من أي مؤرخ آخر مشكلة التاريخية وخلص إلى نتيجة مفادها أنه لابد من أن يحل محل التاريخية شيء آخر. (٢٣).

لابد من أن نعود إلى مهمة تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادىء أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من نقد الأعمال الفنية ذاتها وتستمد بعضها الآخر من التاريخ الأدبي. إلا أن هذه الفروع الثلاثة مستقلة عن بعضها وستظل كذلك: فالتاريخ لا يستطيع أن يستوعب النظرية أو يحل محلها، والنظرية لا يمكنها أن تحلم باستيعاب التاريخ. لقد تكلم أندريه مالرو بشكل بليغ عن المتحف الخيالي الذي لا جدران له، والذي يقوم على معرفة وثيقة بالفنون التشكيلية في العالم كله. ولاشك أننا في مجال الأدب نواجه نفس المشكلة التي يواجهها الناقد الفني، أو على الأقل مشكلة شبيهة بها: فنحن نستطيع -بشكل أسهل ـ أن نقيم متحفا في مكتبة، ولكننا سنظل نواجه جدران اللغات وأشكالها التاريخية. ويستهدف الكثير من عملنا تحطيم هذه الجدران عن طريق الترجمة والدراسة الفلولوجية والتحقيق

والأدب المقارن، أو عن طريق التصور والتخيل في أبسط الأحوال. فما الأدب في نهاية المطاف ـ مثله مثل الفنون التشكيلية، مثل أصوات الصمت التي تحدث عنها مالرو ـ إلا جوقة أصوات تتحدث عبر العصور، وتؤكد تحدي الإنسان للزمان والقدر، وانتصاره على الزوال والنسبية والتاريخ.



النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي

(١) رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب (نيويورك، ١٩٤٩).

Theory of Literature

(٢) استعملت الاصطلاح بمعناه الواسع هذا في كتابي تاريخ النقد الحديث (نيوهيفن، ١٩٥٥). **History of Modern Criticism**

(٣) المجلة الألمانية الرومانية [أي اللاتينية الجديدة] الشهرية — **Germanisch romaische Monatsschrift** ١٨ (١٩٣٠)، ص١ - ١٥. أعيد طبعها في كتاب دراسات قصيرة في تاريخ الأدب والفكر **Kleine Schriften Zur Literatur — and Geistesgeschichte** (هايدلبرغ، ١٩٥٧)، ص٩ - ٢٤.

(٤) برنستون، ١٩٥٧. **Anatomy of Criticism**

(٥) يبدو أن فراي في مراجعته الكريمة جدا للكتاب قد تمنى لو أنني فصلت بينهما. انظر فصلية فرجنيا، ٣٢ (١٩٥٦)، ٣١٠ - ٣١٥.

Virginia Quarterly

(٦) كليانت بُركس الإبن وروبرت بِنْ وارِنْ، فهم الشعر: مختارات لطلبة الكليات (نيويورك، ١٩٣٨). C. Brooks, Jr. & R. P. Warren, **Understanding Poetry: an Anthology for College Students**

(٧) «النقد الأدبي»، في مقالات المعهد الإنكليزي ١٩٤٦ (نيويورك، ١٩٤٧). ص١٢٧ - ١٥٨. **English Institute Essays**

(٨) الصور الشعرية الإليزابيثية والميتافيزيقية (شيكاغو، ١٩٤٧)، Rosemond Tuve, **Elizabethan and Metaphysical Imagery** قراءة لجورج هربرت (شيكاغو، ١٩٥٢)، **A Reading of George Herbert** صور وموضوعات في خمس قصائد لملتون (كيمبرج، ماساشوستس،

Images and Themes in Five Poems by Milton (١٩٥٧

(٩) في كتـاب وليم إمبسون، سبعـة نمـاذج من الغمـوض (لنـدن، ١٩٣٠)، ص٢٨٦ وما بعدها . W. Empson, **Seven Types of Ambiguity**

(١٠) مجلة كِنْيَنْ، ١٢ (١٩٥٠)، ٧٣٥ - ٧٣٨ . **Kenyon review**

(١١) ن. م.، ٢٠ (١٩٥٨)، ٥٥٤ - ٥٩١ .

(١٢) كارلايل، الأعمال الكاملة، الطَّبْعة المئـوية (لنـدن، ١٨٩٨ - ١٨٩٩) **Works**، مقالات، جـ٣، ٥٤ - ٥٦ **Essays** الماضي والحاضر، ص٤٦ . **Past and Present**

(١٣) دراسات رومانية [لاتينية حديثة]، ٦٢ (١٩٥٦) **Romanische Forschungen**

(١٤) بيرن، ١٩٥٨ . **Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spatantike und im Mittelalter**

(١٥) دراسات فلولوجية وأدبية على شرف ليو شيتزر، تحرير أ. غ. هـاجر و ك. ل. زلغ (بيرن، ١٩٥٨)، ص٣١ - ٣٧.

Studia Philologica et letteraria in honorem L. Spitzer, ed. A. G. Hatcher and K. L. Selig.

(١٦) بون، ١٩٢٩، الترجمة الإنكليزية، لندن، ١٩٣٦ .

Ideologie und Utopie

(١٧) الحتمية التاريخية (أكسفورد، ١٩٥٤)، ص٦١ Isaiah Berlin, **Historical inevitability**

(١٨) آرثر و. لفجوي، «المواقف الحاضرة والتاريخ الماضي»، المجلة الفلسفية، ٣٦ (١٩٣٩)، ٤٧٧ - ٤٨٩ . Arthur O. Lovejoy, "Present Standpoints and Past History," **Journal of Philosophy**

(١٩) جِفْري باراكْلَفْ: التاريخ في عالم متغير (نورمن، أوكلهوما، ١٩٥٦)، ص٢٢ . Geoffrey Barraclough, **History in a Changing World**

(٢٠) بولتِمور، ١٩٣٧ (غيّر عنوانه إلى بِغَسَسْ بلا أجنحة: مرجعٌ للنقاد*، بولتمور، ١٩٥٠). George Boas, **A Primer for Critics** **Wingless Pegasus: A Handbook for Critics**

(٢١) نيو هيفن، ١٩٤٣. Bernard Heyl, **New Bearings in Esthetics and Art Criticism**

(٢٢) بيـركـلي، ١٩٥٢. Wayne Shumaker, **Elements of Critical Theory**

(٢٣) «فن كتابة التاريخ» في موسوعة هيستنجز للدّين والأخلاق، ٦ (إدنبرة، ١٩١٣)، ٧٢٢. Ernst Troeltsch, "Historiography" Hastings' **Encyclopaedia of Religion and Ethics**



* بِغَسَسْ هو الحصان المجنَّح في الأساطير اليونانية الذي غالباً ما استعمل رمزاً للخيال - المترجم.

الفصل الثاني

مفهوم التطور في التاريخ الأدبي*

سيطر مفهوم التطور على التاريخ الأدبي قبل خمسين أو ستين سنة. أما اليوم فيبدو أن هذا المفهوم قد اختفى تماما تقريبا في الغرب على الأقل. وهناك تواريخ للأدب والأنواع الأدبية تكتب هذه الأيام دون الإشارة إلى المشكلة، ودون إدراك لوجودها فيما يبدو(١). ومحاولات ف. و. بيتسُنْ لتتَبّع تاريخ الشعر الإنكليزي باعتباره مرآة تعكس التغيرات اللغوية أو الاجتماعية(٢)، وبحوث جوزفين مايلز الإحصائية حول التغيرات التي طرأت على الكلمات الأساسية وعلى أنماط الجمل التي تحدّد «عصور الشعر الإنكليزي»(٣) هي الإستثناءات الوحيدة التي وصلت إلى علمي. ولا يمكن تبين أسباب هذا الرفض العام لمفهوم التطور الأدبي هذه الأيام إلا من خلال استعراض سريع لتاريخ هذا المفهوم.

يعتبر كتاب البويطيقا لأرسطو أقدم الأمثلة. وفيه يقول لنا أرسطو إن أصل التراجيديا يعود إلى شعر الدّثْرامْبْ، ويعود أصل الكوميديا إلى الأغاني التي تدور حول الذكر وبعد ذلك يضيف أرسطو الجملة المصيرية التالية: «تطورت التراجيديا شيئا فشيئا منذ أقدم أشكالها عن طريق الإضافات التي بدا للكتاب أن يضيفوها. ثم توقّفت التراجيديا عن التغيّر بعد أن مرّت بتحويرات كثيرة، وذلك حينما اكتمل نموها»(٤). هذه الجملة تؤكد على التماثل بين تاريخ التراجيديا ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة: وصلت التراجيديا مرحلة النضج («اكتمل نموها»)، وبعد ذلك ما كان لها أن تنمو لأن الإنسان لا ينمو بعد سنّ الحادية والعشرين. وهذا يعني أن أرسطو ينظر إلى التطور (في كل كتاباته) باعتباره

* العنوان الرئيس لهذا الجزء: The Cocept of Evolution in Literay Hisfory (P. P. 37 - 53) من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

«عملية غائية في الزمان تتجه نحو هدفٍ واحدٍ أَحَدٍ محدَّدٍ سلفاً بشكل لا رجعة فيه»(٥).

لقد استخدمت نظرة أرسطو هذه استخداما واسعا في العصور التي تلته: فقد تتبَّع دايونايْسَسْ الهاليكارناسي تطور الخطابة اليونانية نحو المثال الأعلى الذي تجسد في ديموستينسْ، وفَعَل كونتِلْيان الشَّيء نفسه في البلاغة الرومانية التي وصلت ذروتها في شيشرون(٦). كما أكد فيليوس ياتركولوس، في فقرة ظلت متداولة في تاريخ النقد حتى زمن سانت بوف المتأخّر، على تذبذب العصور بين الازدهار والذبول، وعلى استحالة دوام الكمال، وحتمية الاندثار(٧).

ثم عادت هذه الأفكار القديمة إلى الظهور في عصر النهضة وفي النقد النيوكلاسيكي، ورغم أننا نجد أصداء لها في كل مكان، إلاّ أنني لا أعرف تطبيقا منظماً لها على تاريخ الأدب قبل منتصف القرن الثامن عشر، حين شجَّع نمو النظرات البيولوجية والاجتماعية (عند فيكو وبوفون وروسو) على نظر مماثل في حقل الأدب. فقد توسع جون براون في محاولته لكتابة تاريخ عام للشعر (١٧٦٣)(٨) في شرح مشروعه التطوري، فافترض وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية، ووصف التاريخ اللاحق كله باعتباره عملية انفصال للفنون عن بعضها، وتحلُّل كلّ فَنٍ إلى أنواع في عملية انقسام وتخصص، عملية انحطاط ترتبط بفساد عام للعادات الأصيلة. وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها، رغم ما يعيبها من توصية غير منطقية بالعودة إلى الوحدة الأصلية بين الفنون، بذور الفكرة التي ظهرت فيما بعد حول تطور الشعر من الداخل. لقد رسم براون «تاريخا بلا أسماء»، قوامه الكتل اللونية الكبيرة، ينظر إليه من زاوية تشمل الشعر الشفوي لكل الشعوب.

نشر تاريخ براون المختصر هذا قبل كتاب فنكلمان **تاريخ الفن في العصور القديمة** (١٧٦٤) بسنة واحدة. وقد كان كتاب فنكلمان أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية بالاستناد إلى ثروة كبيرة من المعرفة الوثيقة

بـذلـك الفن نفسـه. فقـد وصف فنكلمـان، في إطـار عـام من مثـال النمـو والإضمحلال، أربع مراحل مرَّ بها فن النحت اليوناني: هي مرحلة الاسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل، ومرحلة أسلوب النضج الذي تميزت به الفترة البيركلية في ذروة اكتمالها، ومـرحلة أسلوب الانحطاط الذي بدأ مع المقلّدين، ومرحلة أسلوب النهاية المحزنة الـذي رافق المانـرية* الهلنستية. وقد بلغ من إعجاب كلّ من هيردَرْ وفريدرخ شليغل بفنكلمان أنهما طمحا في أن يصبح كلٌّ منهما فنكلمان الأدب. فقد استخدم كل من هيردَرْ في كتاباته الكثيرة عن تاريخ الأدب وفريدرخ شليغـل في تواريخـه المجزأة للشعـر اليوناني(٩) المفهوم «العضوي» للتطور ببراعة واتساق. وافترضا باستمرار وجود مبدأ هو مبدأ الاستمرارية، وآمنا بالحكمة القائلة إن الطبيعة لا تسير قفزا natura non facit saltum التي دعمتها في ألمانيا فلسفة لايْبنتْز دعماً لا حدود له. غير أن هيردَرْ وشليغل وأتباعَهما الكثيـرين يتباينـون في التفاصيـل وفي اتجاهـاتهم نحو المستقبل ونحو النتائج الضمنية التي ستتبعها الحتميـة التي تتضمنها صيغتهم. فنحن نجد هيردر يقول إن الشعر لابد من أن ينحدر من قمم الأغاني البدائية، ولكنه يؤمن في نفس الوقت بأن الشعر، في ألمانيا على الأقل، يمكن إنقاذه من لعنة المدنية الكلاسيكية والعودة به إلى منبع قوته الأصلي لدى الأمة. أمـا فريـدرخ شليغل فينظر إلى الشعر اليوناني باعتباره تمثيلا كاملا لكل الأنواع الأدبية في نظام تطورها الطبيعي. ويصف التطور عـلى أساس أنـه نمو، فـانتشار، فـازدهار، فنضج، فتصلُّبٌ، ففناء، ويعتبر كل ذلك قدرا محتوما. لكن هذه الدائرة المغلقة لم تكتمل إلا في اليونان ـ أما الشعر الحديث فهو «شعر عالمي تقدمي»، وهو شبكة مفتوحة، ولا حدود لإمكانات كماله. أما عند الأخَوَين غْرِمْ فالعمليـة عملية اضمحلال لا رجعة فيها: شهد الماضي السحيق مجد الشعر الطبيعي، وما الشعر الحديث المتفنن إلا أنْقاضُهُ البالية(١٠). هذه المفاهيم تشترك كلها بافتراض وجود

* المانرية: هي مجموعة الخصائص الفنية التي يتميز بها فنان معين، يكررها حتى يعرف بها، وتغدو متوقعة يسهل تقليدها والسخرية منها. [م].

تغيّر بطيء لا ينقطع على غرار ما يحدث في النمو الحيواني، وبافتراض وجود طبقة تحتية تطورية في أنماط الأدب الكبرى، وحتمية تكاد تلغي دور الفرد، وتطورية أدبية خالصة في مسيرة التاريخ العامة.

لكن هيغل جاء بمفهوم للتطور مغاير تماما، حلّت فيه الجدلية محل الاستمرارية، وأخذت التغيرات الثورية المفاجئة، والارتدادات إلى الأضداد، وعمليات الإلغاء والاستبقاء التي تجري في نفس الوقت تشكل ديناميكيات التاريخ. كذلك اختلفت «الروح الموضوعية» (التي يشكل الشعر مرحلة واحدة من مراحلها) عن الطبيعة اختلافا عميقا. وأُسقِطَ استعمال التشبيه البيولوجي تماما، وصار يُنظر إلى الشعر باعتباره يطور نفسه في عملية أخذ وعطاء دائمة مع المجتمع والتاريخ، ولكن بشكل يختلف تمام الاختلاف عما يجري في الطبيعة، وهو ما لابد من أن يميز نتاج الروح عما عداه. لكن هيغل لا يستخدم هذه الطريقة في كتابه محاضرات في الإستطيقا بشكل متسق، إذ أنه يسلم بالكثير من مقولات أصحاب النظرة «العضوية» القديمة التي وجدها في كتابات الأخَوَين شليغل. ورغم أنه تتبع صيغة معقدة من الثواليث من ملحمة، فغنائية، فتركيب في التراجيديا، ومن الفن الرمزي إلى الكلاسيكي إلى الرومانسي، فإن المحاضرات تظل كتابا في البويطيقا والإستطيقا ولا تهضم التاريخ بنجاح كما تستوجب نظريته. وقد حاول أتباع هيغل أن يطبقوا صيغته على التاريخ الأدبي، لكن أكثرهم لم ينجحوا في إظهار بطلان طريقته، وذلك حينما حشروا تعقيدات الواقع في المقولات الهيغلية(١١).

لكن الحياة عادت فدبّت في مذهب التطور مع ظهور داروِن وسبنسر. وقد أشار سبنسر نفسه كيف يمكن تصور تطور الأدب وفقا لقانون التقدم من البسيط إلى المعقد(١٢). وصارت أفكار التطورية الجديدة تطبق بشغف على تاريخ الأدب في أقطار عديدة. غير أن من الصعب تحديد الأولويات بدقة وتمييز الأفكار الداروِنية والسبنسرية الجديدة عن تلك التي كانت بمثابة العودة إلى التطورية «العضوية» أو الهيغلية. ولسوف يحتاج تحديد نصيب كل من هذه المفاهيم الثلاثة

إلى استقصاء مفصَّل لحالة كل كاتب في هذا المجال. ولربما كان من المستحيل في ألمانيا على سبيل المثال، حيث كان التراث الرومانسي قوياً جداً، أن نفصل الخيوط المختلفة في كتابات هـ. شتاينتال وم. لازارس عن علم النفس الأنثروبولوجي وفي كتابات فلهلم دلْتاي وفلهلم شيرر(١٣) عن تاريخ الأدب الألماني وفنّ الشعر. ولا ينبغي أن يطلق على التطورية اصطلاح الدارونية إلا إذا كان المقصود التفسير الميكانيكي لعملية التطور (وهو ما أسهم به دارون بشكل خاص) وإلا إذا استخدَمَتْ أفكاراً مثل «بقاء الأصلح» و«الانتحاب الطبيعي»، و«تحول النوع».

طبِّق جون أدِنْغتُن سِمُنْدُرْ في إنكلترة التشبيه البيولوجي على تاريخ الدراما الإليزابيثية (١٨٨٤) بصَرامَةٍ لا ترحم. وقال إن الدراما الإليزابيثية خَطٌّ واضح المعالم قوامه الولادة، فالتوسع، فالازدهار، فالذبول. ووصف هذا التطور باعتباره تفتحا لعناصر جنينية لا يمكن إضافة شيء لها، تسير مسيرتها بحتمية حديدية إلى فترة الذبول المحتومة. وقد أنكر المبادرة الفردية إنكارا تاما، فالعبقرية - في نظره - غير قادرة على تغيير تتابع المراحل. كذلك تختفي خصوصية دورات التطور المختلفة عنده: فالفن الإيطالي مرَّ بنفس المراحل التي مرت بها الدراما الإليزابيثية. وصار التاريخ الأدبي عبارة عن مجموعة حالات تزودنا بوثائق لتوضيح قانون علمي عام. لكن سمندز تخلص عند التطبيق، من بعض التصلب الذي تمليه عليه صيغته التطورية وذلك بسبب ما كان يتصف به داخليا من نزعة إستطيقية وبواسطة مفهوم «التضريب» الذي يسمح بمحو بعض معالم الأنماط التي لولا ذلك لظهرت مستقلة تمام الاستقلال عن بعضها البعض(١٤).

كذلك طبق رتشارد غرين مولتن الأفكار التطورية بعد سِمُنْدُزْ في كتابه شيكسبير كفنان درامي (١٨٨٥) وكرر إيمانه بها حتى في سنة ١٩١٥ في كتابه الدراسة الحديثة للأدب. ولا يكاد يخلو كتاب إنكليزي أو أمريكي تناول الأدب الشفوي في تلك العقود من الأفكار الدّارْونية. فقد تناول النيوزيلندي هـ.م. پُزْنتْ الأدب المقارن (١٨٨٦) باعتباره تطورا سبنسريا من الحياة الجماعية إلى الحياة

الفردية. ويشكل كتاب ف. غَمير **بدايات الشعر** (١٩٠١) وكتاب أ. س. مكنزي **تطور الأدب** (١٩١١) مثالين مما كتبه الأمريكيون.

أما في فرنسا فقد كان الناقدان الرئيسان في تلك الفترة تَينْ وبرونتيسير مشغولين بمشكلة التطور. لكن من الخطأ اعتبار تَين وصفيًا طبيعيا. فقد ظل مفهومه للتطور هيغليا رغم استعارته اصطلاحات كثيرة من علمي الفسلجة والحياة. وقد عارض أفكار كونت وسبنسر معارضة لا جدال فيها(١٥). بينما تعلم من هيغل، الذي كان قد قرأه في عهد التلمذة، «أن ينظر إلى الحقب التاريخية كلحظات، وأن يبحث عن العلل الداخلية، وعن التغير الداخلي، وعن صيرورة الأشياء التي لا تتوقف»(١٦). غير أن تين لا يفكر في التطور باعتباره تطورا أدبيا منفصلا أبدا، لأن الأدب عنده جزء من مسيرة التاريخ العامة التي ينظر إليها كوحدة منظمة. ذلك أن الأدب يعتمد على المجتمع، ويمثله. كذلك يعتمد الأدب على «اللحظة»، لكن «اللحظة» عند تين تعني في العادة «روح العصر». ولم ينظر تين للحظة باعتبارها موقف الكاتب في مسيرة التطور الأدبي وحسب إلا مرة واحدة في كل كتاباته، قارن فيها بين التراجيديا الفرنسية وعهد كورني وعهد فولتير، وبين المسرح اليوناني في عهد إسخيلوس وعهد يوريبيدس، وبين الشعر اللاتيني وعهد لوكريشيوس وعهد كلوديان، من أجل أن يمثل على الاختلاف بين السابقين واللاحقين(١٧).

أما فردناند برونتيير فقد وجد نقطة البدء في هذه القطعة نفسها من كتابات تين. وأصبحت «اللحظة» عنده أهم من «البيئة» و«الجنس». وكان إيمانه بمثال التاريخ الداخلي للأدب الذي «يضم في ثناياه المبدأ الكافي لتطوره»(١٨) لا يتزعزع. وكل ما يجب التدليل عليه هو السببية الداخلية. «ففي بحثنا في المؤثرات الفعالة في تاريخ الأدب نجد أن تأثير الأعمال الأدبية على غيرها من الأعمال الأدبية هو الأكبر»(١٩). وهذا التأثير مزدوج، إيجابي وسلبي، إذ أننا نقلّد ونرفض، ذلك أن الأدب يسير بالفعل ورد الفعل، بالتقليد والتمرد. والجدة أو الأصالة هي المعيار الذي يغير اتجاه التطوّر، والتاريخ الأدبي هو الطريقة التي تحدد

نقاط التغيير، ولو توقف برونتيير هنا لأمكن تصنيفه من بين أتباع تين أو هيغل. ولكنه حاول أيضا أن ينقل بعض المفاهيم البيولوجية الصرفة من الدارونية إلى الأدب. فاعتقد بأن الأنواع الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأنواع البيولوجية. وكان يقارن باستمرار بين تاريخ الأنواع الأدبية وتاريخ الكائنات البشرية. وقال إن التراجيديا الفرنسية ولدت مع جوديل، ونضجت مع كورني، وشاخت مع فولتير، ثم ماتت قبل هوغو. ولم يكن قادرا على إدراك فساد التشبيه في كل نقطة من نقاطه، وأن التراجيديات الفرنسية لم تولد مع جوديل بل لم تكتب قبله، وأنها لم تمت إلا بمعنى أنه لم تكتب تراجيديات «مهمة»، حسب تعريف برونتيير، بعد لومرسييه، تقف مسرحية «فيدر» لراسين، حسب مخطط برنتيير، في بداية انحطاط التراجيديا، ولكن هذه المسرحية تبدو لنا مسرحية تفيض بالشباب والحيوية إذا ما قارناها بتراجيديات عصر النهضة الجامدة التي تمثل، وفقا للمخطط، «شباب» التراجيديا الفرنسية. لا بل إن برونتيير استخدم في تواريخه للأنواع الأدبية بشبيه الصراع من أجل البقاء لكي يصف تنازع الأنواع هذه، وقال إن بعض الأنواع تتحول إلى أنواع أخرى. فالخطابة الوعظية الفرنسية التي نجدها في القرنين السابع عشر والثامن عشر تحولت إلى القصائد الغنائية التي أنتجتها الحركة الرومانسية. غير أن التشبيه لا يصمد أمام الفحص المدقق: فأقصى ما يمكن أن نقوله هو إن الخطب الوعظية تعبر عن نفس المشاعر (زوال الأشياء البشرية مثلًا) أو أنها تقوم بنفس الوظائف الاجتماعية (التعبير عن إحساسنا بما هو وراء الطبيعة في حياتنا). لكن لن يصدق أحد أن أيا من الأنواع الأدبية قد تحول إلى سواه. ولن يرضى أحد عن محاولة برونتيير مقارنة دور العبقرية في الأدب في تأثيرها المجدِّد، بدور «الصدفة» الدارونية، أي التغيير الميكانيكي لصفات الشخصية(٢٠).

دفَعَ أتباعُ برونتيير نزعته التخطيطية إلى حدود غير معقولة. فقد أعلن لويس ميغرون في كتابه الرواية التاريخية (١٨٩٨) أن كتابا بعينه وهو كتاب مريميه تاريخ شارل التاسع (١٨٢٩) يشكل نقطة القمة في الرواية التاريخية الفرنسية، وأن

الكتب التي سبقته (مثل كتاب فيني الخامس من آذار [١٨٢٦]) تشكل درجات الصعود، بينما تشكل الكتب التي تلته (مثل كتاب هوغو كاتدرائية نوتردام في باريس [١٨٣١]) مرحلة الانحطاط البطيء. وهكذا غدا التسلسل الزمني سيد الموقف، وصار اصطناعُ صيغةٍ من التدرّج الصاعد الهابط مهما كان الثمن أمراً لابدّ منه.

فشلت المحاولات التي جرت فيما بعد لتحديث مفهوم التطور الأدبي وتعديله. فقد أُعجِبَ جون ماثيوز مانلي بنظرية الطفرة التي جاء بها دي فريز وحاول تطبيقها على التاريخ الأدبي، وخاصة على تاريخ الدراما في العصر الوسيط(٢١). ولكن تبين أن الطفرة عنده ما هي إلا دخول مبادىء جديدة تؤدي فجأة إلى تبلور أنماط جديدة. أما التطور باعتباره عملية بطيئة مستمرة فقد حل محله مبدأ الخلق الخاص، وهو المبدأ الذي لا يخضع لأي قانون.

لم يكن مذهب التطور، خاصة في شكله الذي اتخذه عند برونتيير مقنعا. وقد واجهَ الكثيرَ من النقد والرفض، باسم العبقرية والتقويم الانطباعي في بعض نواحيه. لكن ردة الفعل في أوائل القرن العشرين كانت ذات جذور أعمق، وأثارت قضايا جديدة، خاصة وأنها استمدت عونا كبيرا من قبل الفلسفتين الجديدتين اللتين جاء بهما كل من برغسون وكروتشه. فقد رفض مفهوم التطور الخلاق، وفعل الديمومة الحدسي عند برغسون كل ما تتضمنه فكرة التتابع الزمني. ولم يكن اختتام برغسن لكتابه **التطور الخلاق** (١٩٠٧) بهجوم على سبنسر من قبيل المصادفة. أما هجوم كروتشه على مفهوم النوع الأدبي بالذات فكان مقنعا من جميع النواحي تقريبا. وقد قوضت أفكاره المتعلقة بتفرد كل عمل أدبي عما سواه، ورفضه الوسائل والطرق والأساليب الفنية حتى باعتبارها مواضيع للتاريخ، أساس التطورية برمتها في نظر الكثيرين. وهاهي نبوءة كروتشه بأن يصبح التاريخ الأدبي برمته عبارة عن مقالات وبحوث متخصصة (أو مراجع وملخصات للمعلومات) تتحقق(٢٢).

لقد عادت النظرة اللاتاريخية في النقد إلى تأكيد نفسها في العالم الغربي كله في

نفس الوقت تقريبا. وكانت تلك النظرة في جانب منها بمثابة رد الفعل ضد النسبية النقدية، وضد فوضى القيم التي أدت إليها تاريخية القرن التاسع عشر، مثلما كانت في الجانب الآخر تعبيرا عن إيمان جديد بنظام تصاعدي hierarchy من القيم المطلقة، أو إحياء للكلاسيكية. وقد صاغ ت. س. إليوت إحساسه بتزامن الآداب كلها صياغة لا تنسى حين عبر عن شعور الشاعر بأن «كل آداب أوروبا منذ هوميروس، ومن ضمنها أدب موطنه هو، ذات وجود متزامن، وتشكل نظاما متزامنا»(٢٣). وما هذا الإحساس بلازمنية الأدب (وهو ما يدعوه إليوت ـ بشكل يثير الاستغراب ـ الإحساس التاريخي) إلا اسم آخر للكلاسيكية والتراث.

لقد تبع معظم النقاد الإنكليز والأمريكيين وجهة نظر إليوت ولربما اعترفوا بين الحين والحين بالفائدة المستمدة من التاريخ الأدبي، ومن التاريخ بشكل عام(٢٤)، لكنهم تجاهلوا، على وجه العموم، مشكلة التاريخ الأدبي والتطور.

أما في روسيا فإن القصة مختلفة تمام الإختلاف. فقد عبرت المحاولات الكبرى التي قام بها ألكساندر فيسيلوفسكي لكتابة بويطيقا تاريخية عالمية المدى أبلغ تعبير عن التطورية السبنسرية. كان فيسيلوفسكي تلميذا من تلاميذ شتاينتال سنة ١٨٦٢ في برلين. واستمد أفكاره التطورية أيضا من مصادر أخرى عديدة، بما فيها كتابات الإثنوغرافيين الإنكليز. وقد تتبع تاريخ الوسائل والموضوعات والأنواع الشعرية كما تمثلت في أدب العصر الوسيط والأدب الشفوي كله بشكل أكثر تحديدا يقوم على معرفة أوسع بالآداب واللغات مما نجده عند أي شخص آخر في الغرب. إلا أن الفرضيات النظرية التي يستند عليها فيسيلوفسكي تتصف بالتزمّت الشديد. وهو يفصل بين المحتوى والمضمون فصلا حادًا. ويفترض أن اللغة الشعرية أمر وهب منذ أقدم العصور، وأنها لا تتغير إلا بتأثير التغيرات الاجتماعية والفكرية. وقد تتبع فيسيلوفسكي عملية التجزؤ التي حاقت بتوفيقية الشعرالشفوي الأصلي، وظل يبحث عن بقايا الاعتقاد بحيوية المادة وعن الأساطير والطقوس، أو العادات الموجودة في اللغة الشعرية التقليدية. وكان من رأيه أن

مَلَكة الخلق الشعرية ظهرت في العصور السابقة للتاريخ عندما خلق الإنسان اللغة. وانحصر دور الفرد بعد ذلك في تحرير لغة الشعر الموروثة من أجل التعبير عن المضمون الجديد الذي جاء به عصره. وقد قام فيسيلوفسكي من ناحية ببحث وراثي عن أصول الشعر السحيقة في القدم، ودرس من الناحية الأخرى «الأدب المقارن»، وهجرة الوسائل والموضوعات الشعرية وإشعاعاتها. أما نواقصه فهي نواقص عصره: لقد عَبَد الحقائقَ والعلمَ إلى درجة لم تعد معها القيم الإستطيقية ذات شأن عنده، ونظر إلى العمل الفني نظرة مفرطة في تجزيئيتها، مقسّماً إياه إلى شكل ومضمون وموضوعات وحبكات ومجازات وبحور(٢٥).

تمتع فيسيلوفسكي بجدارة بمكانة أكاديمية مرموقة، وبذا فرض مشكلة التطور الأدبي على الشكليين الروس، فشاركه هؤلاء في التركيز على العمل الأدبي، وفي اهتمامه بالوسائل الشكلية، وبمورفولوجية الأنماط الأدبية. غير أنهم رفضوا فكرته عن التطور إذ أنهم ترعرعوا في جوّ ثوري رفض الماضي رفضاً جذرياً، حتى في مجال الفنون. ورأوا في الشعراء المستقبليين حلفاء لهم. وكان الفن قد فَقَد في النقد الماركسي المعاصر لهم كل استقلاليته وانحصر همه في العكس السلبي للتغير الاجتماعي والاقتصادي. غير أن الشكليين رفضوا هذا، وتقبلوا الصيغة الهيغلية للتطور، وما تؤمن به من مبدأ أساسي يتعلق بالتغير الجدلي الذاتي الذي يمر به القديم في تحوله إلى الجديد فالعودة إلى القديم. وفسروا هذا المبدأ في مجال الأدب باعتباره إنهاكا للتقاليد الشعرية أو تجزيئا لها، وتحقيقا لتلك التقاليد من قبل مدرسة جديدة تستعمل طرقا مضادة جديدة تمام الجدة. وهكذا صار التجديد معيار القيمة الوحيد(٢٦).

انتقلت أفكار الشكليين إلى تشكوسلوفاكيا بواسطة رومان ياكُبْسُنْ بالدرجة الأولى. وطُبِقّتْ أكثر ما طبقت على مشكلة التطور الأدبي من قبل يان موكارشوفسكي الذي أعاد صياغة النظرية مع إدراك عميق للقضايا الإستطيقية والنقدية. وقد كان هدفه تقويم العمل الفني المفرد بالنسبة إلى ديناميات التطور. «فالعمل الفني يبدو لنا كقيمة إيجابية عندما يعيد تشكيل بنية الحقبة السابقة،

ويبدو لنا كقيمة سلبية عندما يتبنى تلك البنية دون أن يغيرها»(٢٧). ويحبذ موكارشوفسكي فصل التاريخ الأدبي عن النقد لأن التقويم الإستطيقي الصرف ينتمي إلى النقد لا إلى التاريخ الأدبي. وهو يعتقد أن النقد ينظر إلى العمل الفني بالضرورة باعتباره بُنْيةً ثابتة متحققة، باعتباره تشكيلا متوازنا أُفْصِحَ عنه بوضوح، بينما لا بد من أن يرى التاريخ البُنْيةِ الشعرية في حركة دائمة، باعتباره تغييرا مستمرا لترتيب العناصر التي يتشكل منها وتحويرا في علاقاتها. وليس في التاريخ إلا معيار، واحد يثير الاهتمام، ألا وهو درجة الجدة.

إلا أن موكارشوفسكي (كغيره من الشكليين) لا يستطيع الإجابة على سؤال جوهري حول اتجاه التغير: فإذا كان التغير مجرد تبديل، مجرد فعل، فإنه سيكون تذبذبا أبديا حول نفس المحور. ولكن هل يمضي التطور في الواقع في الاتجاه المعاكس؟ هل تعتبر القصيدة الغنائية نقيض الملحمة، كما قال هيغل؟ وهل يعتبر الشعر المنثور نقيض شعر المقاطع؟ وهل يعتبر المجاز المرسل نقيض الكِتَابَةِ؟ إننا لا نستطيع، باستخدام معيار موكارشوفسكي الوحيد، أن نقول شيئا عن نقطة البداية في سلسلة ما، اللهم إلا أنها جديدة كل الجدة. ولذا يطلب منا أن نعتبر المجددين أعظم من الكتاب العظام، أن نفضّل مارلو على شكسبير، ووايَتْ على سبنسر، وكلوبشتوك على غوته، ويتوقع أن ننسى أن الجدة ليست بالضرورة قيّمة أو جوهرية، وأن من الممكن أن نحصل على هراء أصيل! كذلك يطلب منا أن ننسى أن مادّة التاريخ الأدبيّ نفسَها لا بدَّ من أن تُختار بحسب القيم، وأن البُنى تتضمن القيم، وأن تطور البُنى يعني تطور القيم أيضا. إن التاريخ لا ينفصل عن النقد كما حاول موكارشوفسكي أن يفعل. ولذا فلا غرابة في أن موكارشوفسكي هَجَر النظرية الشكلية مؤخرا واعتنق الماركسية ـ مع أن ذلك كان، بطبيعة الحال، على حساب نظرته الأصيلة المتعلقة بطبيعة الفن واستقلاله.

لكن ما يدعو للاستغراب هو أنه لا موكارشوفسكي ولا غيره من الشكليين أعطوا آخر جهدٍ مشتركٍ بين يوري تنيانوف ورومان ياكبسن، وهو بحثهما المعنون مسائل في دراسة الأدب واللغة (١٩٢٧) ما يستحقه من الاهتمام. فقد أعاد

المؤلفان في ذلك البحث صياغة مشكلة التطور الكامن، مع تغيير مهم. فهما يقولان في أهم مقاطع البحث إنه:

«تبين أنّ فكرة وجود نظام متزامن وَهْمٌ من الأوهام لأن كل نظام متزامن له ماضيه ومستقبله كجزأين لا يتجزآن من النظام. (فاصطناع الأساليب البالية حقيقة أسلوبية: قد نشعر أن الخلفية الأدبية واللغوية ما هي إلا أسلوب بالٍ عفا عليه الزمن، لكننا من الناحية الثانية قد ننظر إلى الاتجاهات التجديدية في اللغة والأدب باعتبارها تجديدات في النظام).

إن مفهوم النظام الأدبي المتزامن لا يتفق ومفهوم الحقبة الزمنية كما نفهمها عادة، لأن ذلك النظام لا يضم مجرد أعمال أدبية متقاربة في الزمن، بل يضم أعمالاً جيء بها من آداب أجنبية ومن حقب أقدم. ولذا فإن ثَبَتاً عشوائيا بالأعمال الموجودة معا لا يكفي. بل لا بد من سَلْسَلَةِ الأعمال الأدبية في أي عصرٍ من العصور سَلْسَلَةً هَرَمية تصاعدية»(٢٨).

وعلى الرغم من أن هذه الصياغة مفرطة في التركيز، وربما اتصفت بالغموض، إلا أن هذه القطعة تضم نقداً أساسيا للتطورية الأدبية وتشير إلى الحلول الصحيحة: أي إلى حرية الناقد (وحرية الشاعر) في أن يختارا ما يشاءان من الماضي وإلى ضرورة تعدد معايير القيم عند الناقد (الذي قد يكون هو الشاعر أيضا).

لا مفر من تشبيه الأدب بالذهن الإنساني: فأنا لا أعيش في الحاضر فقط، مُبْدِياً ردود الفعل تجاه الماضي المباشر (كما يفترض التطوريون) بل في ثلاثة أزمنة معا: في الماضي من خلال الذاكرة، وفي الحاضر، وفي المستقبل من خلال التوقعات والخطط والآمال. وقد أصل في أي لحظة إلى الماضي البعيد، أو إلى أبعد لحظة في تاريخ الإنسانية. إن هناك إمكانيةً دائمةً للتزامن في تطور الإنسان العقلي، وهذا التزامن يشكل بنية تتحقق في أي لحظة. وليس صحيحا أن الفنان

يتطور بالضرورة باتجاه هدفٍ مستقبلي مُفْرَد، إذ يمكنه العودة إلى شيء تصوَّره قبل عشرين أو ثلاثين أو خمسين سنة. ويمكنه البدء بسلوك طريق مختلفة تماما. وبحثه في ثنايا الماضي عن أمثلة أو حوافز، خارج بلده وداخله، في الفن وفي الحياة، في فنّ آخر أو في فكر آخر يمثل قرارا حرا، واختياراً لِقَيَمٍ تُشَكِّلُ نظامَ القيم الخاص به الذي لابدمن أن ينعكس في نظام القيم الذي تتضمنه أعماله الفنية. ولسوف يؤثر ذلك في نهاية المطاف في نظام القيم الذي يسود في حقبة من الحقب، وهذا ما يجب على الناقد أن يتبينه ويفسره.

إن التطورية الداروينية أو السبنسرية نظرية فاسدة في حال تطبيقها على الأدب لأن الأدب لا يضم أنواعا ثابتةً شبيهةً بالأنواع البيولوجية التي تشكل الطبقات التحتية للتطور. وليس هناك نموٌ وانقراض حتميين، ولا تحول من نوع إلى نوع، ولا صراع حقيقي من أجل البقاء بين الأنواع. والتطورية الهيغلية على حق في إنكارها لمبدأ التدُرج، وفي اعترافها بدور الصراع والتمرد في الفن، وفي إدراكها لعلاقة الفن بالمجتمع باعتبارها علاقة أخذ ورد جدلية، ولكنها على خطأ في حتميتها الجامدة، وفي ميلها إلى حصر الأمور في ثالوثات. كذلك تخطىء الصيغة الشكلية للتطورية الهيغلية في محاولتها للتوصل إلى القيمة بطريقة ليس للقيمة فيها من مكان. وما نحتاج إليه (وهذا ما تشير إليه ضمناً القطعة التي اقتبسناها من تنيانوف وياكبسن) هو مفهوم عصري للزمن لا يتخذ من الزمن العشري الذي يستخدمه التقويم الزمني وعلم الفيزياء مثالاً، بل يقوم على تفسير الترتيب السببي في التجربة والذاكرة. فالعمل الفني ليس مجرد حلقة في سلسلة، بل قد يقيم علاقة مع أي شيء في الماضي. وليس هو مجرد بنيان يحلل تحليلاً وصفياً كما يفترض الشكليون الروس والتشيكيون. بل هو كلٌّ من قِيَمٍ لا تخضع للبنيان ولكن تشكِّل ماهيته. وكل المحاولات التي تسعى إلى إفراغ الأدب من القِيَم فشلت وستفشل لأن القيمة هي جوهر الأدب.

كذلك يستحيل أن يقوم علم للأدب بفصل الدراسة الأدبية عن النقد (أي عن التقويم). وقد أدرك تين بعد أن حاول في البداية أن يطرد القيمة من حقل

النقد، أنه كان مخطئا فعبَّر عن ندمه على تلك المحاولة في كتابه فلسفة الفن(٢٩) الذي حاول فيه أن يقيم نظاماً مزدوجاً من القيمة الاجتماعية والإستطيقية. وقد فشل ر. ج. مولتن عندما دافع عما سماه «بالنقد الاستقرائي» مثلما فشل إميل إنكان عندما تصوَّر أن بإمكانه أن يقيم نقداً علمياً خالصاً على أساس دراسة سيكولوجية الكاتب وسيوسولوجية القراء(٣٠). كذلك فشل أ. أ. رتشاردز عندما حاول أن يجعل من الشعر مجرد دواءٍ مهدئٍ للأعصاب لأنه عجز عن وصف ما دعاه بتنظيم الحوافز الذي يحققه الشعر في رأيه وصفا واضحا، وعجز عن ربط هذه الحالة الذهنية الغامضة بأي عمل أدبي محدد. وفشل الشكليون الروس عندما حاولوا حصر القيم في قيمة واحدة هي الجدّة.

غير أن إنكار إمكانية قيام «علم» النقد لا يغني تفضيل النظرة الذاتية الخالصة، والدعوة إلى «الاستمتاع» والآراء المتعسفة. إذ لابد من أن يصبح البحث الأدبي كيانا منظما من المعرفة، وبحثا في البُنى والمعايير والوظائف التي تضم القيم وتكون هي القيم. إن النقد لا يمكن استبعاده من تاريخ الأدب. ولا بد من أن تعالج مشكلة التاريخ الأدبي الداخلي، وهي المشكلة الأساسية في التطور، من جديد، مع إدراك أن الزمن ليس مجرد تسلسل منتظم للأحداث وأن القيمة لا تمكن في الجدَّةِ وحدها. ولا شك في أن المشكلة بالغةُ التعقيد لأن الماضي كله يمكن أن يدخل في الصورة مثلما تدخل كلُّ القيم. علينا أن نترك الحلول السهلة وأن نواجه الواقع بكل كثافته وتنوعه(٣١).



مفهوم التطور في التاريخ الأدبي

(١) انظر على سبيل المثال كتاب السير هربرت غريرسن و.ج. سي سْمِث، تاريخ نقدي للشعر الإنكليزي (نيويورك، ١٩٤٦)، Sir Herbert Grierson and J. C. Smith **A Critical History of English Poetry**وكتاب تاريخ إنكلترة الأدبي تحرير ألبرت سي بو (نيويورك، ١٩٤٨ **A Literary History of England**, ed. Albert C. Baugh وكتاب تاريخ الولايات المتحدة الأدبي، تحرير ر. سْبلر وآخرين **A Literary History of the United States**, ed. R. Spiller et al (نيويورك، ١٩٤٩).

وكتاب ديفيد ديتشز، تاريخ نقدي للأدب الإنكليزي (جزءان، نيويورك، ١٩٦٠ David Daiches, **A Critical History of English Literature** وقد راجعتُ هذه الكتب في المجلة الغربية، ١٢ (١٩٤٧)، ٥٢ - ٥٤، **Western Review**، والفلولوجيا الحديثة، ٤٧ (١٩٤٩)، ٣٩ - ٤٥، **Modern Philology**، ومجلة كنين، ١١ (١٩٤٩)، ٥٠٠ - ٥٠٦، **Kenyon Review**، ومجلة ييل، ٥٠ (١٩٦١)، ٤١٦ - ٤٢٠ **Yale Review** على التوالي.

(٢) انظر الشعر الإنكليزي واللغة الإنكليزية (أكسفورد، ١٩٣٤)، F. W. Bateson, **English Poetry and the English Language**، والشعر الإنكليزي: مقدمة نقدية (لندن، ١٩٥٠). **English Poetry : A Critical Introduction**.

(٣) مفردات الشعر (بيركلي، ١٩٤٦)، Josephinr Miles, **The Vocabulary of Poeetry** استمرارية اللغة الشعرية (بيركلي، ١٩٥١)، **The Continuity of Potic Language** «وحقب في تاريخ الشعر الإنكليزي».

«Eras in English Poetry» منشـورات الجمعية الحـديثة للغـة ، ٧٠ (١٩٥٥)، ٨٥٣-٨٧٥. PMLA (Publications of the Modern Language Association).

(٤) ترجمة ألن غلبـرت، عن كتابـه النقد الأدبي: من أفـلاطون إلى درايـدن (نيويورك، ١٩٤٠)، ص ٧٤. Allan Gilbert, Literary Criticism : Plato to Dryden.

(٥) مقتبسة من بحث نورثرب المشار إليه في الحاشية رقم ٣١.

(٦) انظرج. و. هـ. أتكنز، النقد الأدبي في العصور القديمة، ٢ (كيمبرج، ١٩٣٤) ١٢٣، ٢٨١. J. W. H. Atkins, Literary Criticism in Antiquity.

(٧) انظرج كامربيك، الإبن «إرث فيليوس باتركيولوس». J. Kamerbeek " Legatum Velleianum" في Levende Talen. رقم ١٧٧ (كـانون الأول، ١٩٥٤)، ص ٤٧٦ - ٤٩٠ . وقد اقتبس سانت بيَف هذه القطعة في أحاديث الإثنين الجديدة، ٩ (كانون الثاني، ١٨٦٥) ٢٩٠. Nouveaux Lundis.

(٨) بحث في نشأة الموسيقا والشعر ووحدتها وقوتها وتقدمها وانفصالها وما حلّ بها من فساد (لندن، ١٧٦٣). A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music هناك تفصيل أكـثر عن بروان وغيـره من معاصريه في كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي (جابِل هِـلْ، ١٩٤١) The Rise of English Literay History.

(٩) في كتاب اليونان والرومـان (١٧٩٧)، Griechen and Romer الذي يضم بحثا مطّولاً بعنوان «حول دراسة الشعر اليوناني» " Uber das Studium der Griechischen Poesie" كتب في ١٧٩٤ - ١٧٩٥، وكتاب

تاريخ الشعر اليوناني والروماني (١٧٩٨) **Geschichte der Poesie der Griechen und Romer** الذي يتوقف قبل معالجة المأساة اليونانية.

(١٠) هناك معالجة أكثر تفصيلاً في كتابي تاريخ النقد الحديث (نيوهيفن، ١٩٥٥)، جـ ١ / ١٨٩ وما بعدها، ٢/٧ وما بعدها، ٢٢، ٢٨٤ وما بعدها.

(١١) انظر على سبيل المثال كتاب كارل روزنْكْرانْتْس، المرجع في التاريخ الألماني للشعر (ثلاثة أجزاء، هالة، ١٨٣٢)، Karl Rosenkrantz, **Hand-buch einer allgemeinen Geschichte der Poesie** والكتابات التي تَلَتْ وكَتَبَها بعد ذلك بوقتٍ طويل هيغيا سنيت لويس (دنس سنادر وو. ت. هارس دن دانتي وشكسبير وغوته..

(١٢) «التقدم: قانونه وعلته» «Progress : its Law and Cause» (١٨٥٧)، في أمثلة على التقدم العام (نيويورك، ١٨٨٠)، ص٢٤-٣٠، **Illustra-tions of Universal Progress** والمبادىء الأولى (١٨٦٢) (نيويورك، ١٨٩١)، ص٣٥٤ - ٣٥٨. **First Principles**.

(١٣) انظر إرخ روتاكر، مقدمة في الفنون (ط٢، توبنغن، ١٩٣٠)، هامش ص Erich Rothacker, **Einleitung in die Geisteswissenschaften** ٨٠، وص٢١٥ حيث توجد تعليقات على شتاينتال ولازارس وفلهلم شيرر ودلتاي. Steinthal, Lazarus, Wilhelm Schere, Dilthey.

(١٤) يقول سِمُنْدْزْ في مقدمته لكتاب سابقو شكسبير في المسرح الإنكليزي (لندن، ١٨٨٤) إنه أنهى معظم الكتاب ما بين سنة ١٨٦٢ وسنة ١٨٦٥. Symonds, **Shakespear's Predecessors in the English Drama** وتحتوي مقالة «حول تطبيق المبادىء التطورية على الفن والأدب» "On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature" التي نشرها في مقالات تأملية موحية (لندن، ١٨٩٠) ١/ ٤٢ - ٨٣) **Essays Speculative and Suggestive** على دفاع نظري عن منهجه.

(١٥) حول تين وكونت انظر، إضافة الى مقالته التي نشرها في مجلة المناظرات (٦ تموز ١٨٦٤) **Journal des debats** والتي أعاد نشرها ق. جيرو في مقالة عن تين (ط٦، باريس، ١٩١٢)، ص ٢٣٢، V. Giraud, **Essai sur Taine** كتاب د. د. روسكا **تأثير هيغل على تين** (باريس، ١٩٢٨)، هامش ٢٦٢، D. D. Rosca, **L'Influence de Hegel sur Taine** وبالنسبة لسبنسر انظر مقالات أخيرة في النقد والتاريخ (ط٣، ١٩٠٣)، ص١٩٨ - ٢٠٢. **Derniers Essais de critique et de l'histoire** هناك معالجة أكثر تفصيلا في مقالتي «نظرية إيبولت تين الأدبية ونقده» " Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism في النقد ١ (١٩٥٩)، ١ - ١٨، ١٢٣ - ١٣٨. **Criticism**.

(١٦) مقالات أخيرة، ص١٩٨ **Derniers Essais**.

(١٧) مقدمة تاريخ الأدب الإنكليزي ١ (ط٢، ١٨٦٦)، ص٣٠ (من صفحات التقديم). **Histoire de la litterature anglaise**.

(١٨) دراسات نقدية حول تاريخ الأدب الفرنسي ٣ (باريس، ١٨٩٠)، ٤. **Etudes critiques sur l'histoire de la litterature francaise**.

(١٩) مقدمة كتاب المرجع في تاريخ الأدب الفرنسي (باريس، ١٨٩٨) ص٣ (من صفحات التقديم **Manuel de l'histoire de la litterature francaise**.

(٢٠) انظر إرنست ر. كورتيوس، فردناند برونتيير (ستراسبورغ، ١٩١٤). E. R. Curtius, **Ferdinand Brunetiere**.

(٢١) الأشكال الأدبية والنظرية الجديدة في أصل الأنواع. " Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species " الفلولوجيا الجديدة ٤ (١٩٠٧)، ٥٧٧ - ٥٩٥. **Modern Philology**.

(٢٢) «إصلاح تاريخ الفن والأدب» La Riforma della storia artistica e " letteraria " في دراسات جديدة في الإستطيقا (ط٢، باري، ١٩٢٧)، ص١٥٧ - ١٨٠، **Nuovi Saggi di estetica** ومقالة «أصول تاريخ الشعر وسيكولوجيته» " Categorismo e psicologismo nell storia della poesia " في المقالات الأخيرة (باري، ١٩٣٥)، ٣٧٣ - ٣٧٩ **Ultimi Saggi** وانظر مقالتي «بنديتو كروتشه ناقدا ومؤرخا» " Benedetto Croce, Literary Critic and Historian " في مجلة الأدب المقارن ٥ (١٩٥٣)، ٧٥ - ٨٢. **Comparative Literature**.

(٢٣) «التراث والموهبة الفردية» " Tradition and the Individual Talent". (١٩١٧) في مقالات مختارة (لندن، ١٩٣٢)، ص١٤. **Selected Essays**.

(٢٤) مثلا وليم ك. وِمْسَتْ الإبن، «التاريخ والنقد: علاقة إشكالية» W. K. Wimsatt, Jr. " History and Criticism : A Problematic Relationship" في الإيقونة اللغوية (لويفيل، كِنْتكي، ١٩٥٤)، ص٢٥٣ - ٢٦٦. **The Verbal Icon**.

(٢٥) حول فيسيلوفسكي انظر فكتور إرْلخ، الشكلية الروسية: تاريخها وتفاصيل مذهبها (لاهاي، ١٩٥٥) Victor Erlich, **Russian Formal-ism: History - Doctrine** وبالروسية انظر كتاب ب. م. إنغلغارت، أ. ن. فيسيلوفسكي (بتروغراد، ١٩٢٤). B. M. Engel'gardt, A. N. **Veselovsky** ومقدمة ف جررمونسكي الطويلة لكتاب فيسيلوفسكي تاريخ الشعر (لننغراد، ١٩٤٠). **Istoricheskaya Poetica**.

(٢٦) يعتبر كتاب إرلخ عن الشكلية الروسية أفضل الكتب، حتى في غير الإنكليزية.

(٢٧) الطبيعة البولندية الساحرة (براغ، ١٩٣٤)، ص٩. **Polakova**

Vzenesenost Prirodyأعيد طبعه في فصـول من الشعراء التشيكيين٢
(براغ، ١٩٤٨)، ١٠٠ ـ ١٠١ Kapitoly z ceske poetiky.

(٢٨) «مسـائـل في دراسـةلا الأدب واللغـة»، المجلة الجـديـدة " Voprosy izucenija literatury i jazyka," in **Novyj Lef** (١٩٢٧، رقم ١٢)، ص٢٦ ـ ٣٧.

(٢٩) انظر المقطع الخاص «بالمثال في الفن» الذي طبع مستقلا لأول مـرة عام ١٨٦٧ " De l'ideal dans l'art "وهناك تعليق جيد في كتاب شولوم ج. كان، العلم والحكم الإستطيقي، دراسة في منهج تين النقدي (نيويورك، ١٩٣٥) Sholom J. Kahn, **Scuence and Aesthetic Judgment: A Study of Taine's Critical Method**.

(٣٠) حول مولتن انظر (العلم في النقد) "Science in Criticism" في كتاب ج. م. روبرتسون، مقالات نحـو منهج نقـدي (لنـدن، ص١ ـ ١٤٨ **Essays towards a Critical Method** وقد روجع كتاب إميل إنكن، النقد العلمي (١٨٨٨) E. Hennequin, **La Critique Scientifique** من قبل برونتير في مسائل في النقد (باريس، ١٨٨٩)، ص ٢٩٧ ـ ٣٢٤. **Questions de critique**.

(٣١) لا علم لي بتاريخ للتطورية في الأدب. أما المعالجة التي تتلقاهـا الأفكار التـطورية حـول فن كتابـة التاريـخ والفلسفة في كتـاب إرنست تـرولـج Troeltsch ـ التاريخ ومشكلته (توبنغن، ١٩٢٢)، **Der Historismus und seine Probleme** فهي معالجة مفيدة جدا. وقد أفدت من بحث ف. س. سي. نورثرب «التطور في علاقته بفلسفة الطبيعة وفلسفة الثقافة» F. S. C. Northrop, " Evolution in its Relation to the Philosophy of Nature and the Philosophy of Culture " في كتاب الفكر التطوري في أمريكا تحرير ستوبِرسُنْز (نيوهيفن، ١٩٥٠)، ص٤٤ ـ ٨٤

ومن كتاب **Evolutionary Thought in America** ed. Stow Persins
هانس مايرهوف، الزمان في الأدب (بيركلي، ١٩٥٥). Hans
Meyerhoff, **Time in Literature**.



الفصل الثالث

مفهوما الشكل والبنية في نقد القرن العشرين*

من السهل أن نجمع المئات من تعريفات «الشكل» و«البنية» من كتابات النقاد والإستطيقيين المعاصرين لإظهار ما بينها من تناقض يبلغ من شدته حدا يجعل تركها أفضل. وما أشد إغراء الاستسلام إلى اليأس، وترك القضية باعتبارها مثالا آخر على العجمة التي تميز مدنيتنا. ولربما كان البديل الوحيد لليأس هو «الفلسفة التحليلية» التي اقترحها عدد من الفلاسفة البريطانيين بإيحاء من الفيلسوف النمساوي لدفغ فتغنشتاين. فهم يقولون إن الفلسفة، ومن ضمنها الإستطيقا طبعا، ماهي إلا «فحص السبل التي تستخدم بها اللغة»،(١) وإنها ستصل، عن طريق التحليل الصبور، إلى مايشبه سلسلة من التعريفات القاموسية. ولقد كتب الفيلسوف البولندي الظواهري رومان انغاردن قبل سنوات بحثا مفصلا(٢) ميز فيه بين تسعة معان للمقابلة بين الشكل والمضمون. أما أنا فسيكون هدفي أكثر تواضعا، ومختلفا تمام الاختلاف، إذ سوف استعرض بعض الفروق الواضحة بين مفهومي الشكل والبنية كما يستعملها بعض كبار النقاد في وقتنا الحاضر، مما سيتيح لي أن أصف بعض الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين.

لن نبالغ إذا قلنا إن هناك اتفاقا واسعا هذه الأيام على أن التفريق القديم بين الشكل والمحتوى لم يعد مقنعا. وفيمايلي صياغة حديثة للموضوع كتبها هارولد أزبورن:

« لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى.

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء: Cocepts of Form and Structur in Twentieth - Century Criticism (P.P. 54 - 68). من كتاب Cocepts of Criticism للمؤلف.

فاللغة ليست لغة، بل أصوات، إلا إذا عبرت عن معنى. كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصا لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفا. ولابد من أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك. ولا تناقض بين الشكل والمحتوى. لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتل للإثنين». (٣)

لكن هذا الإدراك لعدم إمكان الفصل بين الشكل والمحتوى ولتبادل العلاقة بين الإثنين قديم قِدَم أرسطو. وقد عاد النقد الرومانسي الألماني إلى تأكيده، وانحدر هذا التأكيد بطرق ملتوية عبر كولرج أو الرمزيين الفرنسيين أو دي سانكتس، إلى نقد القرن العشرين، إلى كروتشه، والشكليين الروس، والنقد الجديد في أمريكا، وإلى «تاريخ البنية» الألماني Formgeschichte. أما الاستخدام البلاغي الأقدم الذي ساد في عصر النهضة وفي الفترة النيوكلاسيكية، الذي قصر «الشكل» على عناصر من التأليف اللغوي كالإيقاع والبحر والبنية والمفردات والصور الشعرية، بينما قصر «المحتوى» على الرسالة التي يود ذلك البناء اللغوي أن ينقلها، والمذهب الذي يود أن يعبرعنه فإنه استخدام جرى إهماله لأننا أخذنا ندرك أن «الشكل في الحقيقة يضم الرسالة ويتداخل معها بصورة تشكل معنى أعمق وأهم مما يمكن أن تشكله الرسالة المجردة أو المحسّنات البديعية التي يمكن فصلها». (٤) لكن الأفكار القديمة لاتزال موجودة على سبيل المثال، في النقد الماركسي الذي يعتبر صيغة أخرى من صيغ وعظية القرن التاسع عشر تهمها الدعاية والرسالة والأيديولوجية. ومع ذلك فإن بعض الماركيسيين يعترفون، نظريا، بأهمية الشكل. فقد استطاع الناقد الهنغاري غيورغ لوكاش على وجه الخصوص أن يدخل بعض نظرات الإستطيقا الهيغلية في آيديولوجيته المادية، وأن يدرك أهمية «الشكل الإستطيقي باعتباره يخدم هدف التعبير عن كل اللحظات الأساسية في شمولية العمل الفني». (٥)

يمكننا القول إذن إن العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون تبدو، بشكل عام،

علاقة ثابتة في النقد الحديث. لكنني سأحاول، مع ذلك، أن أبين كيف استخلصت، من الناحية العملية، نتائج مختلفة تمام الاختلاف من هذه الفكرة.

فقد أكد كروتشه في كتابه الإستطيقا (١٩٠٢) على وحدة العمل الفني وعلى تطابق الشكل والمضمون بقوة، ورفض الفكرة القائلة بامكانية وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة، وقال: «إن الحقيقة الإستطيقية هي الشكل ولا شيء غير الشكل». (٦) لكننا نسيء فهم كروتشه إذا اعتبرناه «شكليا» فهو يستخدم المصطلحين بشكل مناقض للاستعمال المعهود، وهو يدرك ذلك: يطلق البعض على الحقيقة الداخلية أو التعبير اصطلاح «المضمون» (وهو ماندعوه بالشكل)، بينما يطلقون اصطلاح «الشكل» على الرخام، والألوان، والايقاع، والأصوات (وهي أمور تقع على النقيض من الشكل عندنا). (٧) إن الشكل عند كروتشه هو «التعبير الحدسي»، وهو اسم آخر للعمل الفني، لكن العمل الفني عند كروتشه حدث داخلي خالص. «فما هو خارجي لا يعتبر عملا فنيا»(٨) في رأيه، وهو رأي يتفق ونظريته في المعرفة التي يمكن وصفها بأنها مثالية أحادية شاملة. ويعترف كروتشه نفسه بأن مايدعوه بالشكل يمكن أن يدعى المضمون أيضا. «فإن نقدم الفن باعتباره مضمونا أو شكلا ماهو إلا مسألة اختيار للاصطلاح المناسب، لكن بشرط أن ندرك أن المضمون يشكل، وأن الشكل يملأ، وأن الإحساس إحساس مشكل وأن الشكل شكل يحس». (٩) لذا فإننا نحس إذا ماتفحصنا نقد كروتشه التطبيقي أنه لا يناقش المشكلات الشكلية (بالمعنى القديم) أبدا، ولكنه يحاول دائما أن يحدد العاطفة الرئيسة، والملكة السائدة عند الكاتب الذي يتحدث عنه. ولا يهتم نقده بالبنية اللغوية الموضوعية، ولا بالمادة الخام خارج الفن مثل الموضوع أو المذهب الفكري، وإنما بالأحاسيس والاتجاهات والأمور التي تشغل ذهن الكاتب وتتجسد في العمل الفني. وهكذا نجد أن كروتشه يتوصل مثلا إلى صيغة مفادها أن كورني قد سيطرت عليه عاطفة واحدة هي حرية الإرادة، وأن اريوستو استمد إلهامه من الرغبة في الوفاق الكوني. ولذا فإن نقده في الواقع أخلاقي، بل سيكولوجي إذا ما تذكرنا أن كروتشه يميز بين الشخصية التجريبية والشخصية

الشعرية ولا يدرس إلا الأخيرة منها. وفي ظني أن التأكيد على وحدة العمل الفني وعلى تفرده غالبا مايؤدي في نقد كروتشه التطبيقي إلـى نتائج تجريدية وتعميمات فارغة. لقد عكست كلمة «الشكل» عند كروتشه معناها، وماهي إلا مايدعوه هيغل Gehalt، أو المضمون.

أما فاليري في فرنسا فهو على النقيض من كروتشه، ولذا فلا عجب إذا ماكرهه كروتشه. لقد أدرك فاليري، كغيره من النقاد المعاصرين، تعاون الصوت والمعنى في الشعر، وهو ما وصفه على أنه تنازل من قبل كل عنصر منهما للآخر، بشكل يجعل «قيمة القصيدة رهينة بعدم إمكانية فصل الصوت عن المعنى». (١٠) غير أن فاليري يؤكد على «الشكل» بمعنى الترتيب، أي على الكلمات وقد اتخذت لها ترتيبا معينا، أي حين تتشكل بحيث يختفي «المضمون»، نـظريا عـلى الأقل، ويقتبس فاليري قول مسترال مستحسنا: «لاشيء هناك غير الشكل»، (١١) ويؤيد مالارميه الذي لم تعد «مادة القصيدة» بالنسبة له «سبب الشكل بل هي إحدى النتائج». (١٢) ويقول رغم ما في القول من مفارقة «إن المضمون ماهو إلا ـ شكل غير صاف ـ أي أنه شكل مختلط». (١٣) ويمدح هوغولأن الشكل عنده «هو السيد دائما. . . والفكر وسيلة التعبير لا غايته». (١٤) ويقول عن نفسه: أنا أضع الشكل فوق المضمون عندما أكون أقرب إلى أفضل ماعندي وأميل دائما إلى التضحية بالمضمون من أجل الشكل». (١٥) وتمتد هذه الشكلية إلى أصل القصيدة في ذهن الشاعر. «أحيانا يحاول شيء ما أن يعبر عن نفسه، وأحيانا تبحث بعض وسائل التعبير عن شيء تخدمه». (١٦) وتحتل الإيحاءات الفنية والشكلية محل الصدارة: «تظهر أحيانا فكرة جميلة مؤثرة أو عميقة الإنسانية (كما يقول الحمقى) من مجرد الحاجة إلى ربط مقطعين شعريين أو فكرتين مستقلتين عن بعضهما». (١٧) «وأهم اشخاص القصيدة هما دائما سلاسة الأبيات وقوتها». (١٨) كذلك يمدح فاليري قيمة الأعراف المتوارثة والأشكال المعروفة كالسونيتة مديحا لا حد له لأنه يهدف إلى تحقيق العمل الفني الأمثل، ألا وهو العمل الموحد الذي لا ينسب إلى شيء، ولا إلى زمن، ولا يفنى، يتجاوز ما يحيق بالطبيعة والانسان من الزوال، أي إلى شيء

مطلق هو «نظام مغلق من كل الأجزاء لا يقبل أي شيء فيه التحوير». (١٩) لذلك فإن فاليري لا يعتدّ بالرواية الفضفاضة ويحيره عنف المسرح. ويقدم لنا بدلا من ذلك نموذجا مثاليا صعبا من الشعر الصافي أنجح من يكتبه هو مالا رميه وفاليري نفسه.

قد يبدو للوهلة الأولى أن ت. س. إليوت شديد الشبه بفاليري. غير أن هذا الشبه خدّاع، بقدر مايتعلق الأمر بالشكل على الأقل: فإليوت لا يكاد يشير إلى الشكل في كتاباته النقدية لأن همه الأكبر هو عملية الخلق، والمشاعر والأحاسيس، ومشكلة «المعتقد»، والتراث. وأقرب مايصل فيه إليوت إلى مشكلة الشكل هو تفصيله للخلاف بين أسلوب الشعر وأسلوب الدراما. غير أنه يردد ما يقال عن المشكلة الكبرى بطريقته المحايدة المعتادة: «يناسب الشكل المحتوى عند الشاعر الكامل ويتطابقان، ويصح دائما أن نقول إن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه مثلما يصح أن نقول إنهما مختلفان». (٢٠) وما يهمه هو نمط الصور الشعرية، كالصورة التي نجدها على السجادة، وهذه صورة استعارها من قصة معروفة لهنري جيمس. ومع ذلك فإن إليوت لا يكاد يحفل بمفهوم «الشكل على الإطلاق».

كذلك لا يكاد أ. أ. رتشاردز، وهو أبعد النقاد الإنكليز أثراً في هذا القرن، يحفل بالشكل هو الآخر. نعم، إنه يقول «إن التعاون الوثيق بين الشكل والمعنى هو سرُّ الأسلوب الأكبر في الشعر» (٢١)، ولكنّه يقول ذلك من أجل أن ينكر إمكانية وجود قيم صوتية أو تأثيرات وزنية بمعزل عن المعنى. وبذا استغنى عن مفهوم الشكل فذاب مع الدوافع والاتجاهات. كذلك لم يحفل إمبسون، تلميذ رتشاردز، بمفهوم «الشكل». فقد حصر اهتمامه بدراسة نواحي الغموض في اللغة الشعرية في مقاطع أو كلمات بمفردها، وكتب في عام ١٩٥٢ دراسة عنوانها **بنية الكلمات الصعبة** هي أقرب إلى كونها نوعا خاصا من الدراسة القاموسية منها إلى النقد الأدبي. ولم يكترث الناقد الإنكليزي البارز الآخر ف. ر. ليفِسْ، وهو الناقد الذي مزج عناصر من إليوت ورتشاردز، بمشكلة الشكل هو الآخر. وعنده

أن «التكنيك لا يمكن أن يدرس ويقوَّم إلا من خلال العقلية التي يعبر عنها، أمّا فيما عدا ذلك فهو تجريد لا طائل من ورائه»(٢٢). ويوهمنا ليفس بأنه يؤكد على القيم اللغوية، لكنه سرعان ما يترك السطح اللغوي ليبحث عن العاطفة الخاصة، أو عن النزعة العامة التي ينقلها الكاتب. ومن الغريب أن طريقة ليفس شديدة الشبه بطريقة كروتشه عند التطبيق.

والناقد الأدبي الإنكليزي البارز الوحيد الذي شغل نفسه بمفهوم الشكل هو هربرت ريد الذي يهتم اهتماما وثيقا بالفنون الجميلة ويَعْرِفُ كْلايْفْ بِلّ وروجَر فْراي ويعرف نظرياتها الخاصة بالشكل ذي المغزى. لكنه أقرب إلى الرومانسيين (خاصة كولرج)(٢٣) وإلى ت. ي. هيوم الذي استمد من وُرِنْغر تمييزه بين التجريد والتقمّص العاطفي، بين الشكل المجرد والشكل العضوي. ويدافع ريد عن الشكل العضوي ويرى خلف موسيقا الكلمات والصورة والاستعارة، وخلف البنية والتصور، «بُنْيَةً هي تجسيدٌ للكلمات في نمط أو شكل»(٢٤). غير أن ريد، عند التطبيق، عاطفي مثل إليوت مع فرق واحد هو أن ذوق ريد أُمْيَلُ إلى الرومانسية، يبحث دائما عن «آصرة العاطفة»(٢٥) وعن العقلية والشخصية السيكولوجية التي يدرسها بمعدّات مستمدَّةٍ من فرويد ويُنْغ.

أما في أمريكا فالوضع مختلف تماما رغم أنه ليس من التعسف القول إن النقاد الجدد يستمدّون الكثير من إليوت ورتشاردز. غير أن اصطلاح «النقد الجديد» العام من شأنه أن يخفي التنوّع الكبير الذي يتميز به النقد الأمريكي الذي كتب مؤخرا والتناقض العميق والخلافات الحادة التي تفصل كبار النقاد عن بعضهم. وتمثل مشكلة الشكل محكاً جيداً في هذا المجال. ولسوف نهمل في هذا السياق العديد من النقاد الممتازين الذين ينصبُّ اهتمامهم الأكبر على أمورٍ اجتماعية أو سياسية أو سيكولوجية من أمثال إدموندولسون، ولايْنِلْ تْرِلنْغ. وسنقسم النقاد الأمريكيين المعاصرين إلى ثلاث مجموعات ينتمي كِنِثْ بيركْ وبْلاكْمور إلى أولاها، ويُشَكِّلّ رانسُمْ ووِنْتَرْزْ وأَلِنْ تيتْ ثانيتَها، ويشّكِلُ كْلِيانْتْ بْرُكْس ووِلْيَمْ كْ. وَمْسَتْ ثالثتها. أما كِنِثْ بيرك فيمزج بين مناهج الماركسية والتحليل النفسي

والأنثروبولوجيا وعلم المعاني من أجل أن يقيم نظاما من السلوك الإنساني ومن الدوافع يستخدم الأدب باعتباره مجرد نقطةٍ للبداية أو وسيلةٍ للتوضيح. وتبدي كُتُبُهُ الأولى بعض الاهتمام بالشكل، غير أن الشكل يعرَّفُ فيها باعتباره «استثارةً للرغبات وإشباعاً لها. ولا شكل للعمل إلا إذا أدّى كلُّ جزءٍ منه بالقارىء إلى أن يتوقَّع جزءاً آخرَ يُتَمِّمُهُ»(٢٦). وهكذا انتقل العبء كله، مثلما هي الحال عند رتشاردز، إلى استجابة القارىء العاطفية. وفي كتاب **فلسفة الشكل الأدبي** خضع الشكل كليا إلى تفسير للشعر باعتباره سلسلة من «الستراتيجيات الهادفة لاحتواء المواقف»(٢٧). وما الشعر في الواقع إلا فعلٌ من أفعال تطهير النفس التي يقوم بها الشاعر. كذلك ينادي بلاكمور الذي تأثر ببيرك كثيرا، بمفهوم سيكولوجي مشابه للشكل، فهو يقول «إن هدفه النهائي هو إخراج مثال عن الشعور بما تعنيه الحياة إلى حيز الوجود»(٢٨) غير أن بلاكمور أشد اهتماما من بيرك بالأدب، بالكلمات، والأسلوب، والبحور، وأحيانا «بمبدأ التأليف» - وهو ما يدعوه، بشكل يثير الاستغراب، «بالشكل التنفيذي»(٢٩).

يمكن أن نصنِّفَ ج. ك. رانسوم، الذي يعتبر عادة مؤسس النقد الجديد، وآيفَرْ وِنْتَرْزْ معاً، رغم ما بينهما من اختلافات، باعتبارهما ناقدين عادت الثنائيات القديمة للاستحواذ عليهما. يميِّز رانسم بين النسيج والبنية في الشعر. والنسيج هو التفاصيل التي يبدو أنها غير ذات أهمية، هو الحياة الموضعية المجسدة للقصيدة، وما يعيد تشكيل جسد العالم وغناه النوعي بواسطة تلك التفاصيل التي يبدو أنها غير مهمة والتي يجمع أواصرها منطقٌ صارم. أما البُنْيَةُ فهي التعبير المنطقي عن الواقع الذي لا غنى عنه ولابد للشعر من القيام به(٣٠). ويبدو هنا أن ثنائية الشكل والمضمون والمغزى والمحسنات قد أعيدت لها الحياة. لا بل إن آيفَرْ وِنْتَرْزْ ذا النزعة الأخلاقية المتشدّدة، يعيد تأكيدها بدون مواربة، فهو يرى أن الشعر يقول شيئا عقلانيا يمكن الدفاع عنه عن التجربة الإنسانية(٣١) التي يتناوَلُها. والشكل أمر أخلاقي: هو فرض النظام على المادة(٣٢) لا بل إن الشكل جزءٌ حاسم من أجزاء «المحتوى الأخلاقي»، مما يترك المجال للمصالحة النهائية بين

الأحاسيس والتكنيك. كذلك تكمن ثنائية مشابهة لهـذه في مفهوم «الامتـداد» tension الذي جاء به ألن تيت، وهو المفهوم الذي يجمع عن طريق الجناس [في الإنكليـزية] بـين الـextension [الدلالـة: حـرفيـاً: الامتـداد إلى الخـارج] والـintension [التضمـين: حرفيـاً: الامتداد إلى الـداخل] مـع تشابـه هـذا الاصطلاح الأخير مع ما يدعوه رانسم بالنسيج.

أما «الشكلي» الحقيقي بين النقاد الأمريكيين فهو كْلِيانْثْ بْرُكْسْ الذي رفض هذه الثنائيات وتمسك بالنظرة العضوية أكثر من أي ناقد أمريكي آخر. غير أن بركس نفسَهُ ينحدر من الاتجاه الذي سلكه كلٌّ من رتشاردز وإمبسن، ويستخدم، خاصة في مقالاته المبكِّرة، مفرداتٍ سيكولوجيةً في ظاهرها. فهو يحلل القصائد باعتبارها بُنىً قوامُها التوتُّر والمفارقة. وهو يستخدم اصطلاح المفارقة استخداماً واسعاً جدّاً: والمفارقة عنده «اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عنـاصر السياق المختلفة من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق»(٣٣). ولذا فهو يحلل الوحدةَ السياقيةَ في القصيدة وكُلِّيَّتها وتماسُكَها وتكامُلَها، بينما يرفض ما يدعوه بهرطقة الصياغة المغايرة، أي محاولة حصر القصيدة في محتواها النثري. ولا يخضع بركس لإغراء التشبيهات البيولوجية الفاسدة التي قد يغري بها المفهوم العضوي للشكل، ولكنه يتمسك بقوة بشموليةٍ يراها بحق متمثلةً في بُنْيَةٍ لغوية شكلية رغم استعماله لاستعاراتٍ متباينةٍ مثل الاستقرار والتوازن والتناسق الهارموني. غير أن بركس هو بالدرجة الأولى ناقد مُحَلِّلٌ لقصائد منفصلة. أما القـول في النظريـة العضوية على الصعيد الفلسفي المجرد فقد أخذ بالشيوع في الكتابات الأمريكية حول الإستطيقا: في كتابات وِلْيَمْ ك. وَمْسَتْ الذي تعاون مؤخرا مع كليانث بركس في كتابة **تاريخ مختصر للنقد الأدبي**؛ وكتابات سوزان لانغر التي عرّفت الفن، بالاستناد إلى أفكار مستمدَّةٍ من كاسِرَر وبِلّ، باعتباره «خلقاً لأشكالٍ ترمز إلى الشعـور الإنساني»(٣٤)؛ وكتـاب مورِسْ وايْـتْزْ **فلسفةُ الفنـون** (١٩٥٠)، وكتابات إلِزيُو فيفاس.

يعـود مفهوم «الشكـل العضوي» و«الـوحدة في التنـوّع»، و«التـوفيق بـين

المتناقضات» إلى كولرج، ومن خلاله، إلى الرومانسيين الألمان. أما في ألمانيا فقد اختفى هذا التُّراثُ، من الناحية العملية على الأقل. وقد كانت شكليةُ هربارْتْ في القرن التاسع عشر، وهي الشكلية التي رأت الشكل باعتباره السَّطح المحسوس أو التأليف لأصوات، خطوةً مهمةً في الإستطيقا، خاصة في مجال الفنون الجميلة والموسيقا (كما عند ي. هانْسْلِكْ)، ولكنها لم تؤثر في النقد الأدبي إلا تأثيراً طفيفاً. فقد غدا البحث الأدبي الألماني إما فلولوجيا وإما (كما حدث في القرن العشرين) مهتماً بتاريخ الأفكار وعلم النفس تحت تأثير الشخصية المهيبة لدلتاي ومفهومه عن التجربة. وهكذا غدا من الصعب علينا أن ندعو حتى مدرسة [الشاعر] غيورغه التي أحيت بعض الشعور بأهمية الشكل، مدرسةً شكليةً في نقدها، فقد سعى غُندولف في كتابه عن غوته إلى أن يشيد بـغشطالت موضوعِ البحث. وهذا اصطلاح يعني تركيباً غامضاً من السيرة والنقد. فكانت النتيجة في رأي غندولف أننا لا نستطيع التمييز، لدى الكلام عن هذه الشخصية التي اكتسبت هالةً بطولية، بين التجربة والعمل الفني، مما يعني أن غندولف يخلط هو الآخر بين الحياة والفن.

أما في مجال البحث الأكاديمي الصرف، فقد عاد أُسْكَرْ قالْتْسِلْ إلى النظر مرة أخرى في المشكلات الشكلية: ورغم أن اصطلاحاته ليست جديدة إلا أنه ساهم فيما أرى في إحلال تعبير المحتوى والبنية Gehalt und Gestalt محل الثنائية القديمة، ثنائية الشكل والمادة Form-Stuff في ألمانيا. غير أن عمله تناول إما الوسائل الفنية كُلاً على حدة وإما الطريقة التي تنير الأعمال الفنية فيها بعضها البعض Die Wechselsteitige Erhellung der Kunste، أي بنقل التصنيفات التي جاء بها فلفلن في حقل التاريخ الفني إلى حقل التاريخ الأدبي. وهذه النظرية تتعلق بتطور الأساليب، وفيها تُفَسَّرُ بعض الأنماط التي ينظر إليها من منظور واسع من خلال التاريخ الفكري، أو من خلال التعبيرات غير المحسوسة التي تطرأ على طريقة «النظر». ويبدو لي أن هذا الكلام ينطبق أيضاً على كتاب يول بوكمان تاريخ الشكل في الشعر الألماني Formgeschichte des

deutschen Dichtung (١٩٤٩)، حيث يعرف تاريخ الشكل Formgeschichte بأنه تاريخ تشكيل الأفكار الإنسانية(٣٥) Geschichte des Auffassungs formen des Menschlichen، أي أن الشكل يتغير إلى شعور نحو العالم، إلى معرفة بالنفس وتفسير لها، أو يبقى مجرد نزوع نحو الشكل Formwille أو تفكير شكلي Formgedank، مع ما في ذلك من مفارقة. ويستخدم بوكمان والعديد من الباحثين الألمان الآخرين اصطلاح الشكل الداخلي المستمد من التراث الأفلاطوني المحدث من خلال شافتسبري ومنه إلى فنكلمان فغوته، ففلهلم فون همبولت، ولكنه ظل عندهم اصطلاحاً لا يقل إبهاما عن السابق لأننا لا نزال عاجزين عن رسم الحدّ الفاصل بينه وبين اصطلاح الشكل الخارجي. ولذا يبدو أن الشكل الداخلي ليس أكثر من كناية عن الاتجاهات السيكولوجية والفلسفية وقد جمعت حول مركز واحد مفترض. ويبدو لي أن كتاب بوكمان هو كتاب في تاريخ الأفكار لم يُحْسِن التخفّي فلا هو بالشكلي ولا بالنقدي بل تاريخيٌّ نسبيٌّ، ولذا فإنه معنى بإظهار التغير من الرمزية القروسطية، إلى فن التعبير Aus druckskunst، إلى التعبير الرومانسي عن الذات.

كذلك أُعيدت الحياة في ألمانيا إلى اصطلاح «الشكل العضوي» مع تأكيد قوي على إيحاءاته البيولوجية من قِبَل كلٍ من غونتر مويلر وهورسْتْ أويل. وقد استغلَّ هذان الكاتبان التماثل الموجود بين العمل الفني والكائن الحي استغلالاً بلغ من تطرفه أنهما ظلا في خطرٍ دائمٍ من إلغاء الفرق بين الفن والحياة، بين العمل الفني الذي صنعه الإنسان وبين الحيوان أو الشجرة. يتحدث مويلر مثلا عن هيكل الزمن في الرواية كما لو كان هيكل حيوان(٣٦)، فكأن على البحث الأدبي أن يصبح فرعاً من فروع علم الأحياء.

أما الوجودية فقد عنت في بعض الأقطار، وخاصة في فرنسا، تحوّلاً نحو دراسة الأدب كفلسفة، بينما ركزت الوجودية في ألمانيا، بشكلٍ يثير الاستغراب، على نصّ العمل الأدبي، وعلى بُنْيَتِهِ الظاهرة- وذلك لأن الوجودية الألمانية لا تثق

بتاريخ الأفكار وعلم الاجتماع وعلم النفس. ونحن نجد عند كل من ماكس كوميريل وإميل شتايغر على وجه الخصوص وعياً جديدا بمشكلة الشكل رغم أن هذين الكاتبين لا يكادان يبديان أيَّ اهتمام بالشكل العام بل بتفسير بعض المقاطع بمفردها، أو بنظرية الأنواع الأدبية بالنسبة إلى الزمن. ويزوِّدنا كتاب فريدرخ بُلْنو الممتاز عن رِلْكَه بمثالٍ واضح عن مخاطر الاتجاه الوجودي من وجهة النظر الأدبية. فهو يتناول القصائد كما لو أنها سلسلة من المقولات الفلسفية التي يجب قبولُها كمقولات صحيحة ولذلك فهي مُلْزِمة، أو يجب رفضها باعتبارها غير صحيحة.

ويبدو لي أننا قد وصلنا هذه الأيام إلى ما يشبه الطريق المغلق رغم صحة النظرة الأساسية التي جاءت بها النظرية العضوية، ألا وهي وحدة الشكل والمضمون. وقد تدعم نظرة أخيرة إلى الشكلية الروسية التي بحثتُها بتفصيل أوفى في المقالة المعنونة «الثورة على الوضعية» هذا الاستنتاج وتوحي على الأقل بمنفذ من هذه الطريق المغلق لايكاد الغرب يعرف شيئا عن هذه الحركة لأنها كُبِتَتْ في روسيا ولأن نصوصها عسيرة المنال. لكنْ ظهر مؤخراً وصفٌ جيد لها بالإنكليزية كتبه فكتور إرْلِخْ بعنوان الشكلية الروسية(٣٧)، يُمَكِّنُنا من معرفة النظريات الأساسية بشكل دقيق. لقد غدا «الشكل» لدى الروس شعارا بلغ من شموليته أنه أخذ يعني كل ما يكوّن العمل الفني. وكان هؤلاء الشكليون الروس يتناولون الموضوع في سياق من التمرّد ضد النقد الأيديولوجي السائد من حولهم، وضد فكرة «الشكل» بوصفه إناءً يُصَبُّ فيه المحتوى الجاهز. ودافعوا كما فعل نقاد كثيرون قبلهم وبعدهم، عن الوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمحتوى، واستحالة رسم الحد الفاصل بين العناصر اللغوية والأفكار التي يُعَبَّرُ عنها بواسطتها. فالمحتوى يتضمن بعض عناصر الشكل. والأحداث التي ترويها الرواية مثلا هي جزء من المحتوى بينما تشكّلُ طريقةُ ترتيبها فيما يُدعى بالحبكة جزءاً من الشكل فيما نعتقد. وإذا ما أُزيل هذا الترتيب زال عنها كل أثر فنّي. ولابد حتى في لغة السطح الإستطيقي، وهو ما يعتبر عادة جزءاً من الشكل، من أن تُمَيِّزَ الكلمات

نفسُها، وهي عادة لا قيمة إستطيقيةً لها، عن الطريقة التي تُكوِّنُ بها المفرداتُ وحداتٍ من المعنى، هي وحدَها صاحبةُ التّأثيرِ الإستطيقي. وقد اختار الشكليون الروس بشكل متناقض في كثير من الأحيان حَلّيْنِ: الأول هو توسيع الاصطلاح بحيث يغدو «الشكل هو ما يحوّل التعبير اللغوي إلى عمل فني». مما مكّن فكتور شكلوفسكي من القول: «إن الطريقة الشكلية لا تنكر الآيديولوجية أو المحتوى في الفن، ولكنّها تعتبر ما يدعى بالمحتوى مظهراً من مظاهر الشكل»(٣٨). ويعترف فكتور جِرْمونسكي بأننا «إن قصدنا (إستطيقي) حين نقول (شكلي) فإن كلَّ حقائِقِ المحتوى تصبح في الفن ظواهر شكلية». وهذا يُتيحُ له أن يقول: «إن الحب والحزن والصراع الداخلي المأساوي، والأفكار الفلسفية، إلخ، لا توجد في الشعر كما هي، بل في شكلها المجسَّد»(٣٩). وقد استنتج رومان ياكُبْسُنْ من هذه الفكرة أن الفنّان غير مسؤول. «فمن السخف أن نعزو الأفكار والمشاعر لشاعر مثلما كان من السخف أن يوسِعَ النَظّارَةُ في العصور الوسطى الممثلَ الذي قام بدور يهوذا ضربا. فلماذا تكون مسؤولية الشاعر أعظم إذا صوَّر لنا أفكاراً تتصارع منها إذا صوَّر صراعا قوامه السيوف والمسدسات؟»(٤٠) فما الأفكار إلا كالألوان على قماشة اللوحة: وسيلةٌ لغاية، تؤدي وظيفتها ضمن كلٍّ فنيٍّ ندعوه «الشكل».

غير أن الشكليين الروس أدركوا في العادة أنه لا يكفي أن نجعل الشكل يستوعب المضمون. ولذلك فقد أحلوا محلَّ الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الإستطيقية التي تقع خارج إطار الفن وبين مجموع الوسائل الفنية. ولذا غدت «الوسيلة» بالنسبة لهم الموضوع الذي يصحُّ أن يكون موضوعا للدراسة الأدبية، مما أدى إلى الاستعاضة عن «الشكل» بمفهوم ميكانيكي عن مجموعات الوسائل أو الطرق التي يمكن دراستها كلا على حدة، أو ضمن علاقات متشابكة متباينة. وقد حلَّلَ الشكليون الروس، في كتاباتهم المبكرة خاصةً، لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويهٍ متعمَّدٍ للكلام العادي عن طريق ما سموه بالعنف المنظَّم الذي يرتكبه الكاتب ضدَّه. ودرسوا الطبقة

الصوتية وهارمونيات أحرف العلة، ومجموعات الأحـرف الساكنـة، والقوافي، وإيقاع النثر، والبحور، معتمدين اعتمادا كبيراً على نتائج اللغويات المعاصرة، وما جاءت به عن الفونيـم [أصغـر وحـدة صوتيـة ذات دلالة] وكيف يؤدي وظيفته. وبذا كانوا وضعيين يسعون نحو مثال من البحث الأدبي، يكون علميٌّ الطابع، تكنولوجياً تقريبا. ويبدو أن مفهومهم الخاص بالشكل يجعله مجمـوع العلاقات القائمة بين العناصر. ورغم أن وسائلهم كانت أدق، إلا أنهم عادوا إلى الشكلية البلاغية القديمة.

ولكن عندما صُدِّرَتْ الشكليةُ الروسية إلى بولندة وتشيكوسلوفاكيا في فترة ما بين الحربـين صارت عـلى اتصال بمـا جاء بـه الألمان عن الشمـولية والكُلّيـة، وبالنظريات الفلسفية حول طبيعة موضوع النظر التي توجد في ظواهرية هوسرل، أو توجد بطريقة مختلفة في فلسفة الأشكال الرمزية التي جاء بها كاسِرَرْ. وقد دعت المجموعة التشيكية الملتفَّةُ حول جماعة براغ اللغوية (التي انفرط عقدُها الآن) دعت مذهبها بالبُنيوية عوضا عن الشكلية لأنها شعرت أن اصطلاح البنية (الذي يجب ألا يفهم منه أنه يشير إلى أي شيء معماري صرف) أفضل تعبيراً عن كُلِّيَّةِ العمل الفني ولا تثقله الإيحاءات الخارجية كاصطلاح الشكل. وقد كان من رأيهم أن الشكل لا يمكن أن يدرس باعتباره حصيلة الوسائـل الفنية، وأنـه ليس حِسِّيّاً خالصاً أو لغويا خالصاً لأنـه يصوِّر لنـا «عالَمـاً» من المواضيـع، والشخصيات والحبكات. وقد قدم الفيْلسوف الظواهري البولندي رومان إنْغارْدِنْ في كتـابه **العمل الأدبي** (١٩٣١) أفضل تعبير عن نظرية تنظر إلى العمل الفني باعتباره كُلاًّ متكاملاً، كُلاًّ هو مع ذلك حصيلةُ طبقاتٍ مختلفة متباينة(٤١). ويتفادى مفهومُ كهذا للعمل الأدبي مَزْلَقين: العضويةَ المتطرفة التي تؤدي إلى كُلِّيَّةٍ عجماءَ تجعل التمحيص مستحيلاً، والخَطَرَ المناقضَ المتمثّلَ في التجزئة. ويبدو أن كتابا مثل **العمل الأدبيّ** (١٩٤٨) لفولفغانغ كايزر يسير بالاتجاه الصحيح حتى لو كان من الصعب علينا أن نقبَلَ بعض تفريقاته. كذلك يتيح لنا مفهوم الطبقات الذي طوَّرْتُه في كتـابي الذي شـاركني في كتابتـه أوستن وارِنْ بعنوان **نـظرية الأدب**

(١٩٤٩) أن نعود إلى العمل التحليلي العقلي بدون أن نتنازل عن النظرات الثاقبة المتعلقة بالشمول والكلّية ووحدة الشكل والمضمون.

لكن يبدو لي أن التحليل الكامل نفسه لبنية العمل الفني لا يستوفي مهمة البحث الأدبي. فالعمل الفني، كما قلت من قبل، كُلٌّ من القيم لا ينضوي تحت البنية بل يشكّل جوهرها. وقد فشلتْ كلُّ المحاولات التي قصدتْ إلى إخراج القيم من الأدب، وسوف تفشل لأن القيمة هي جوهر الأدب. ولايمكن فصل الدراسة الأدبية عن النقد الذي هو عبارة عن حكمٍ تقويمي. ولسوف تتناول مقالة أخرى موضوع استحالة فصل الشكل والبنية عن مفاهيمَ كمفاهيمِ القيمة والمعيار والوظيفة، وأن من المستحيل الحصولَ على عِلْمٍ للشكل والبنية أو الأسلوب لا يشكِّلُ جزءاً من فلسفة إستطيقية ما ومن كيانٍ نقديٍّ معتَرَفٍ به.



(١) و. إلتن، الإستطيقا واللغة (أكسفورد، ١٩٥٤)، ص١٢. W. Elton, Aesthetics and Language.

(٢) «مشكلة الشكل والمضمون في العمل الأدبي» هليكون ١ (١٩٣٨)، ٥١ - ٦٧. Roman Ingarden, " Das Form - Inhalt - Problem in literarischen Kunstwerk, " Helicon.

(٣) الإستطيقا والنقد (لندن، ١٩٥٥)، ص٢٨٩. Harold Osborne, Aesthetics and Criticism.

(٤) وليم ك. ومست وكليانث بركس، النقد الأدبي (نيويورك، ١٩٥٧)، ص٧٤٨. W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism.

(٥) «مدخل إلى نظرية جيرنشيفسكي في الإستطيقا» (١٩٥٢)، " Einfuhrung in die Aesthetik Tschernyschewskijs " . في مساهمة في تاريخ الإستطيقا (برلين، ١٩٥٤)، ص١٥٩. Beitrage zur Geschichte der Aesthetik.

(٦) الترجمة الإنكليزية من الإستطيقا (ط٢، لندن، ١٩٢٢)، ص١٦. Aesthetic.

(٧) ن. م.، ص٩٨.

(٨) ن. م.، ص ٥١.

(٩) «المجمل في الإستطيقا» " Brevario di Estetica " في دراسات جديدة في الإستطيقا (ط٣، باري، ١٩٤٨)، ص٣٤, Nuovi Saggi di estetica.

(١٠) منوعات ٥ (ط٣٠، باريس، ١٩٤٨)، ١٥٣. Variete.

(١١) آراء (باريس، ١٩٤٨)، ص١٧٣. Vues.

(١٢) ن. م.، ص ١٨٨.

(١٣) منوعات، ٣ (ط٤٥، باريس، ١٩٤٩)، ٢٦٠. Variete.

(١٤) آراء، ص ١٨٠. Vues.

(١٥) «أمور تخصني» " Propos me concernant " في كتاب بيرن- جوفروا، حضور فاليري (باريس، ١٩٤٤)، ص ٢٠. Presence de Valery.

(١٦) منوعات، ٥، ١٦١. Variete.

(١٧) Tel Quel ٢ (ط ٣٦، باريس، ١٩٤٨)، ٧٦.

(١٨) منوعات ١، (ط٩١، باريس، ١٩٤٨)، ٧٨. Variete.

(١٩) اقتبسه شارل دوبو، اليوميات ١٩٢١ - ١٩٢٣ (باريس، ١٩٤٦)، ص ٢٢٢ (٣٠ كانون الثاني ١٩٢٣). Charles Du Bos, **Journal**.

(٢٠) مقدمة لكتاب عزرا باوند، قصائد مختارة (لندن، ١٩٢٨)، ص١٠ من مادة التقديم. Ezra Pound, **Selected Poems**.

(٢١) النقد التطبيقي (نيويورك، ١٩٤٩)، ص٢٣٣. I. A. Richards, **Practical Criticism**.

(٢٢) التربية والجامعة (لندن، ١٩٤٣)، ص١١٣. F. R. Leavis, **Education and the University**.

(٢٣) قارن كتاب صوت الشعور الحق: دراسات في الشعر الرومانسي الإنكليزي Herbert Read, **The True Voice of Feeling, Studies in English Romantic Poetry**. (لندن، ١٩٥٣).

(٢٤) مجموعة مقالات في النقد الأدبي (لندن، ١٩٤٨)، ص٦٠. **Colleclea Essays in Literary Criticism**.

(٢٥) ن. م.، ص ٧١.

(٢٦) أقوال مضادة (ط٢، لوس أنجلوس، كاليفورنيا، ١٩٥٣)، ص ١٢٤.

. **Counter-Statement**

(٢٧) فلسفة الشكل الأدبي (باتن روج، ١٩٥٣)، ص١ . **The Philosophy of Literary Form** .

(٢٨) الأسد وقرص العسل (نيويورك، ١٩٥٥)، ص٢٦٨ . **The Lion and the Honeycomb.** .

(٢٩) ن. م. ، ص ٢٧٣ .

(٣٠) جسد العالم (نيويورك، ١٩٣٨، **The World's Body** خاصة الفصل المعنون: «الشعر: ملاحظة في الأنـطولوجيـا». "Poetry: A Note in Ontology" والنقد الجديد (نورفوك، كِنِتِكِتْ، ١٩٤١) **The New Criticism** الفصل المعنون: «المطلوب: ناقد أنطولوجي». "Wanted : An Ontological Critic" .

(٣١) دفاعاً عن العقل (دِنْفَر، ١٩٤٧)، ص١١ . **In Defence of Reason** .

(٣٢) ن. م. ، حاشية ص ٦٤ .

(٣٣) المزهريـة حسنة الصنـع (نيويـورك، ١٩٤٧)، ص ١٩١ . **The Well Wrought Urn** .

(٣٤) الشعور والشكل (نيويورك، ١٩٥٣)، ص ٤٠ ، **Feeling and Form** .

(٣٥) هامبورغ، ١٩٤٩، ص١٣ . Paul Bockmann, **Formgeschichte der deutschen Dichtung** .

(٣٦) انظر قضية الشكل في البحث الأدبي وفي مورفولوجية غوته Gunther Muller, **Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie** (هالة، ١٩٤١). و«فن الشعر المورفولوجي» في هلكـون، ٥ (١٩٤٣)، **Helicon** وأوبل: مـورفولـوجية البحث الأدبي (مـايـنـتس، ١٩٤٧). Horst Oppel, **Morphologie der Literaturwissenschft** .

(٣٧) لاهاي، ١٩٥٥ . Victor Erlich, **Russian Formalism** .

(٣٨) ن . م ، ص١٦٠.

(٣٩) ن. م ، ص ١٥٩.

(٤٠) الشعر الروسي الجديد **Novyeshaya russkaya poeziya**. (بـراغ، ١٩٢١)، ص ١٦ - ١٧.

(٤١) هـالـة، ١٩٣١ ، ص ٢٤ . Roman Ingarden, **Das literarische Kunstwerk**.



الفصل الرابع

مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي*

- ١ -

المصطلح ومشتقاته

تعرض مصطلح الرومانسية ومشتقاته للهجوم منذ وقت طويل. فقد قال آرثَر و. لَفْجويْ في بحث مشهور له بعنوان «حول التمييز بين الرومانسيات»: «أخذت كلمة (رومانسي) تعني أشياء بلغ من كثرتها أنها فقدت معناها، وتوقفت عن أداء وظيفتها كرمزٍ لغوي». وحاول لفجوي أن يعالج هذه «الفضيحة من فضائح التاريخ والنقد الأدبيين» عن طريق إظهار أن «رومانسية هذا القطر قد لا تشترك بشيء مع رومانسية ذلك، وأن هناك في واقع الحال تعددية في الرومانسيات ربما كانت نتيجة شبكات فكرية متباينة». ومع أنه يعترف «بإمكانية وجود عامل مشترك بينها جميعا، لكن هذا العامل، إن وجد، لم تُحَدَّدْ معالمُهُ بعد»(١). كذلك كانت «الأفكارُ الرومانسية»- فيما يقول لفجوي. «غيرَ متجانسة في معظمها، مستقلةً عن بعضها البعض من الناحية المنطقية، وأحيانا متعارضةً في مدلولاتها». (٢).

لم يتقدم أحد، حسب علمي، لقبول هذا التحدي من بين من زالوا يعتبرون المصطلح المذكور مفيداً، ويودّون الاستمرار في الكلام عن حركة رومانسية أوروبية واحدة. ومع أن لفجوي يذكر بعض التحفظات ويقدم بعض التنازلات للرأي الأقدم، إلا أن الانطباع السائد هذه الأيام، خاصة بين الباحثين الأمريكان، هو أن مقولة لفجوي ثابتة لا تتزعزع. أما أنا فأنوي إثبات أنه ليس هنالك من أساس

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Concept of Romanticism on Literary History (P. P. 128 - 198) من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

لهذه الإسمانية المتطرفة، وأن الحركات الرومانسية الرئيسة تشكل وحدة نظريات وفلسفات وأساليب وأن هذه بدورها تشكل مجموعة متجانسة من الأفكار تتضمن كل منها الأخرى.

حاولت في بحث آخر أن أقيم دفاعاً نظريّاً عن استعمال المصطلحات الخاصة بالحقب وعن فائدتها(٣). وخلصت إلى القول إن علينا أن ننظر إلى هذه المصطلحات لا باعتبارها مؤشرات لغوية اعتباطية، ولا باعتبارها كيانات ميتافيزيقية، بل باعتبارها أسماء لنظم من المعايير تسود الأدب في أوقات معينة من مسيرة التاريخ. واصطلاح «المعايير» هو مجرد اصطلاح مناسب يعني التقاليد والمواضيع والفلسفات والأساليب وما شابهها، بينما أعني بسيادتها تغلّب مجموعة من المعايير بالمقارنة مع المجموعة التي تغلّبت في الماضي. ويجب ألا يفهم اصطلاح السيادة فهماً إحصائياً، إذ أن من الممكن أن نتصور وضعاً تظل فيه المعايير القديمة متغلبةً عددياً بينما تُبْتَكَرَ الأعراف الجديدة، أو تُسْتَعْمَلُ من قِبَل كُتّاب يتّصفون بأعظم قَدْرٍ من الأهمية. ولذا يبدو لي أن من المستحيل تفادي مشكلة التقويم النقدية في التاريخ الأدبي. ليس من الضروري أن يلتزم المؤرخ الأدبي المعاصر بالنظريات والمصطلحات والشعارات الأدبية لعصر من العصور. ونحن محقون في حديثنا عن «عصر النهضة» والباروك رغم أن هذين المصطلحين ظهرا بعد الحدثين اللذين يصفانها بقرون. ومع ذلك فإن تاريخ النقد الأدبي ومصطلحاته وشعاراته تزود المؤرخ الأدبي بأدلة مهمة لأنه يظهر مدى وعي الفنانين بأنفسهم، وقد يكون قد أثّر على عملية الكتابة تأثيرا عميقا. لكن هذه المسألة لا بد من حلّها في كلّ حالةٍ على حدة، لأنه كانت هناك عصورٌ من الوعي المتدنّي بالذات، وعصور تخلَّف فيها الوعي النظري عن الممارسة العملية، بل تناقض معها.

كانت مسألة المصطلحات، وانتشارها في حالة الرومانسية معقَّدة بشكل خاص لأنها كانت معاصرة، أو كادت تكون معاصرة للظاهرة التي تصفها. وقد دلَّ تبنّي المصطلحات على وعيٍ بما حصل من تغيرات. لكن هذا الوعي ربما وجد

بمعزل عن المصطلحات، وربما أدخلت هذه المصطلحات قبل أن تحدث التغيرات باعتبارها مجرد برنامج، أو مجرد تعبير عن رغبة، أو عن حفز للتغير. والـوضع يختلف من بلد إلى آخر، لكن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن الظواهر التي تسميها هذه المصطلحات كانت تختلف اختلافا جوهريا.

دُرِسَ التاريخ الدلالي لمصطلح «رومانسي» دراسة مفصلة في مراحله الأولى في كلٍّ من فرنسا وإنكلتره وألمانيا، وفي مراحله المتأخرة في ألمانيا(٤). لكن أحداً لم يلتفت إلى تاريخه في الأقطار الأخرى لسوء الحظ، ولايزال من الصعب، حتى في حالات توافر مواد الدراسة، أن نتثبت من تاريخ إطلاق صفة الرومانسية على عمل أدبي لأول مرة، وأيّ الأعمال الأدبية وصف بهذا الوصف، ومتى ظهرت المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية، ومتى أطلق كاتب معاصر صفة الرومانسية على نفسه، ومتى دخل اصطلاح الرومانسية لأول مرة في قطر من الأقطار، إلخ. ولذا فإنني سأحاول فيما يلي، مهما اعترى هذه المحاولة من نواقص في التفاصيل، أن أبيّن تاريخ هذا المصطلح على الصعيد العالمي وأن أجيب عـلى بعض هذه الأسئلة.

لسنا معنيين هنا بتتبع التاريخ المبكّر لكلمة «رومانسي». وما شهده من توسيع لاستعمالها من معنى «شبيه بالرومانس» [أي بـالأقصوصـة الخياليـة]، «باذخ» «سخيف»، إلخ، إلى معنى «التصوير المؤثر». وإذا ما حصرنا اهتمامنا بتاريخ المصطلح كما هو مستخدم في النقد والتاريخ الأدبيين فلن تواجهنا صعوبات كثيرة في رسم معالمه. لقد استخدم اصطلاح «شعر رومانسي» أول ما استخدم ليصف شعر أريوستو وتاسّو وأقاصيص العصور الوسطى التي استمدَّ الشاعران المذكوران منها المواضيع وآلات السَّرد* Machinery. وقد وَرَدَ الاصطلاح بهذا المعنى في فرنسا سنة ١٦٦٩، وفي إنكلتره سنة ١٦٧٤(٥). ولاشك في أن توماس وارتن فهمه بهذا المعنى عندما كتب مقدمته لكتاب تاريخ الشعر الإنكليزي (١٧٧٤)

* آلات السرد: هي ما يستخدمه الشاعر (العلمي عادة) من آلية ومنظومات خارقة للطبيعة لمساعدته في تحريك أحداث قصته. [م].

بعنوان «أصل القصة الرومانسية في أوروبا». وقد تضمنت كتابات وارتن والعديد من معاصريه بين هذا الأدب «الرومانسي»، أدب العصر الوسيط وعصر النهضة، وبين كل التراث الأدبي الذي انحدر من العصور الكلاسيكية القديمة، وقد دافع هؤلاء الكتاب عن طريقة التأليف التي اتبعها كل من أريوستو وتاسّو وسبنسر وعن آلات السّرد التي تميزوا بها ضد التّهم التي وجهها لهم النقد الكلاسيكي المحدَث باستخدام أفكارٍ مستمَّدةٍ من مدافعي عصر النهضة عن أريوستو وتاسو وأقاصيص العصور الوسطى(٦). كذلك حاولوا الدفاع عن المَيْلِ نحو القصص «الرومانسية» تلك وأمثالها وعن خرقها للمعايير والقواعد الكلاسيكية رغم أن هذه المعايير والقواعد ظلت على مكانتها بقدر ما يتعلق الأمر بالأنواع الأدبية الأخرى. وقد كان للثنائية هذه شبيهاتها الواضحة في المقابلات الأخرى التي تميز بها القرن الثامن عشر: بين القدماء والمحدثين، بين الشعر الشعبي والشعر الفنّي، بين شعر شكسبير «الطبيعي» الذي لم يحفل بالقواعد وبين التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية. وهناك مزاوجة مقصودة قطعاً بين صفتي القوطية والكلاسيكية في كتابات كلٍّ من هيردْ ووارتن. فهيرد يتكلّم عن تاسّو بوصفه يتنقل بين القوطية والكلاسيكية وعن **مَلِكَةِ الجنّ** باعتبارها قصيدةً قوطيةً وليست كلاسيكية. أما وارتن فيدعو **الكوميديا الإلهية** لدانتي «مركّباً رائعاً من الخيال الكلاسيكي والخيال الرومانسي»(٧). هنا تلتقي الكلمتان الشهيرتان، ربما للمرة الأولى، ولكن أغلب الظن أن وارتن لم يقصدْ أكثر من أنَّ دانتي استخدم الأساطير الكلاسيكية والمواضيع الفروسية معاً.

دخل هذا الاستعمال لمصطلح الرومانسية إلى ألمانيا. ففي عام ١٧٦٦ كتب غِرْشْتِنْبِرْغْ مُرَاجَعَةً لكتاب وارتن **ملاحظات حول ملكة الجن** معتبراً إياه مفرطاً في تمسُّكِهِ بالأفكار النيوكلاسيكية، وأفاد هيردر من علم وارتن ومعلوماته ومصطلحاته هو ومعاصروه الإنكليز. وقد ميّز أحيانا بين الذوق الرومانسي (الفروسي) والذوق القوطي (الشمالي)، ولكنه غالباً ما استخدم كلمة «الرومانسي» بدلاً من «القوطي» والعكس بالعكس. وقد لاحظ منذ سنة ١٧٦٦

أن مـزيج الـديانـة المسيحية والفـروسيـة أدى إلى نشـوء «ذوق إيـطالي روحي رومانسي»(٨)، ثم دخل هذا الاستعمال إلى أوائل الكتب المدرسية عن تاريخ الأدب العام: إلى كتاب تاريخ الأدب (١٧٩٩) لأيكهورن، وإلى الأجزاء الأولى المخصصة للأدبين الإيطالي والإسباني من كتاب فريدرخ بوترفك الهائل **تاريخ الشعـر والبيـان منـذ القـرن الثـالث عشـر** (١٨٠١ ـ ١٨٠٥). وتـرد كلمـة «رومانسي» في هذا الكتاب في مختلف السياقات: فهي ترد كوصف للأسلوب والشخصيـات والشعـر، ويستخـدم بـوتـرفـك اصــطلاح altromantisch (رومانسي قديم) ليشير إلى العصور الوسطى، واصـطلاح neuromantisch (رومانسي جديد) ليشير إلى ما نسميه نحن عصر النهضة. وهذا الاستخدام شبيه إلى حد كبير باستخدام وارتن مع فارق واحد هو أن مداه قد أخذ بالاتساع: فلم تعد الرومانسية تنسحب على العصر الوسيط وأريوستو وتاسّو فقط، بل أخذت تشمل شكسبير وسرفانتس وكالدِرون. وأخذت تعني، ببساطـة، كل الشعـر الذي ينتمي إلى تراث يختلف عن ذلك الذي انحدر من العصور الكلاسيكية.

وقد اتصل هذا المفهوم التاريخي الواسـع بمعنى آخر فيـما بعد، ألا وهـو المعنى التايبولوجي* (typological) الذي قام على أساس توسيع التقابل بين ما هو كلاسيكي وما هو رومانسي، وبدأ على يدي الأخَوَين شليغل. وقد قال غوته في حديث له مع إكرمان سنة ١٨٣٠ أن شلر اخترع التمييز بين المطبوع والمصنوع، وأن الأخوين شليغل غيّرا المصطلحين إلى «كلاسيكي وروممـانسي»(٩). وكان غوته قد غدا في ذلك الوقت شديد العداء للتطورات الأدبية الحديثة في فـرنسا وألمانيا وصاغ التمييز عـلى الشكل التـالي: «الكلاسيكيـة صحة والـرومانسيـة مرض»(١٠). وكان يكره الأخوين شليغل لأسباب شخصية وآيديولوجية. لكن حكمه لم يكن سلبياً من الناحية التاريخية. صحيح أن مقالة شلر «الشعر المطبوع

* التايبلوجي: تستخدم هذه الكلمة بمعنيين في الدراسات الأدبية: ١ـتصنيف الشخصيات، أو الأحداث، أو الأفكار إلى أنماط (types). ٢ـدراسة الرموز، أو تفسيرها. [م].

والشعر المصنوع»* كانت تعبيراً عن تايبولوجية أساليب أثرت على تحوّل فريدرخ شليغل إلى الحداثة بعد أن كان مفتوناً بالحضارة اليونانية(١١). لكنَّ تمييز شلر ليس مطابقاً لتمييز الأخوين شليغل، كما يتضح من حقيقة انتهاء شكسبير إلى ما هو naive عند شلر وما هو romantisch عند شليغل.

حظيت المعاني الدقيقة لهذين المصطلحين عند الأخـوين شليغل بكثـير من الإهتمام(١٢). لكننا لو نظرنا إلى تاريـخ كلمة «رومـانسي» من منظور أوروبي واسع، لوجدنا أن كثيراً من هذه المعاني ذات صفة شخصية خالصة لأنها لم تترك أثراً على التاريخ اللاحق للمصطلح، ولم تؤد إلى تلك الصياغة التي كانت بعيدة الأثر والتي وضعها أوغـوست فلهلم شليغل نفسـه في **محاضـرات حول الفن المسرحي والأدب** (١٨٠٩ - ١٨١١) ودعيت بحق «رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبـا»(١٣) . **ويبدو أن اصطلاحي** Romantik و Romantiker بوصفهما إسمين كانا من ابتكار نوفاليس سنة ١٧٩٨ - ١٧٩٩. لكن الـ Romantiker عند نوفاليس هو مؤلف روايات خيالية وقصص جنّيات على شاكلة ما ألّفه هو، بينما ترادف Romantik كلمة Romankunst بهذا المعنى(١٤). كذلك تـربط القطعة الشهيرة رقـم ١١٦ من الأثينايوم (١٧٩٨) التي كتبها فريدرخ شليغل، والتي تعرف «الشعر الرومانسي» باعتباره شعراً تقدميـاً شامـلاً بفكرة الـرواية الخيالية تلك. لكن الاصطلاح استعاد في المقطوعة اللاحقة بعنوان «أحاديث عن الشعر» (١٨٠٠) معناه التاريخي المحدّد: ووُصِفَ شكسبير باعتبـاره مؤسس الدراما الرومانسيـة، ووُجِدَ العنصـرُ الرومـانسي أيضا في سـرفانتس والشعـر

---

* المطبوع والمصنوع:
هذه ترجمة لعنوان بحث شلر الشهـير Uber naive und sentimental ische Dichtung والترجمة الحرفية لكلمتي naive و Sentimentalische (الساذج والعاطفي) تفسد المقصود. فكلمة naive عند شلر تصف الشاعر الذي تكون شخصيته على وفاق مع الطبيعة (كشعراء اليونان وشكسبير وغوته) أما كلمة Sentimentalische فتصف الشاعر (كشلر نفسه) الذي فقد ذلك الوفاق المباشر مع الطبيعة، ولكنه يتوق إلى استعادته ([المترجم].

الإيطالي، «وفي عصر الفروسية والحب وقصص الجنيات، ذلك العصر الذي جاءتنا منه كلمة الرومانسية والأشياء الرومانسية». لم يكن فريدرخ شليغل، وقت كتابة تلك المقطوعة، يعدّ عَصْرَهُ رومانسيّاً لأنه استثنى روايات جان بول باعتبارها الكتابات الرومانسية الوحيدة في عصر غير رومانسي. كذلك استعمل الكلمة بشكلٍ غامضٍ مبالغٍ فيه حين ادّعى أنه لا بدَّ من أن يكون الشعر كلُّه رومانسياً(١٥).

لكن أحكام الأخ الأكبر أوغوست فلهلم شليغل وأوصافه هي التي أثَّرت في ألمانيا وغيرها. لم تصف المحاضرات المتعلقة بعلم الجّمال التي ألقاها في يِنَـا Jena عام ١٧٩٨ التقابل بين الكلاسيكية والرومانسية بشكلٍ صريح. لكن هذا التقابل مفهومٌ ضمناً في النقاش الطويل المخصص للأنواع الأدبية الحديثة التي تضم الرواية الرومانسية التي وصلت قمَّتها في «ذلك العمل الكامل من أعمال الفن الرومانسي العليا» الدون كيخوته، مثلما تضم الدراما الرومانسية التي كتبها كلٌّ من شيكسبير وكالدِرون وغوته، والشعر الشعبي الرومانسي المتمثل في القصص الخيالية الإسبانية وقصائد البالاد الأسكتلندية(١٦).

أما في محاضرات برلين التي ألقاها ما بين عامي ١٨٠١ و١٨٠٤ (والتي لم تنشر حتى عام ١٨٨٤)(١٧) فقد صاغ شليغل المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية باعتبارها مقابلة بين شعر العصور القديمة والشعر الحديث، وربط الرومانسية بما هو تقدّمي مسيحي. وكتب وصفاً مختصراً لتاريخ الأدب الرومانسي يبدأ ببحث في أساطير العصور الوسطى وينتهي باستعراض للشعر الإيطالي للفترة التي ندعوها اليوم عصر النهضة. ووصف دانتي وبيترارك وبوكاشيو باعتبارهم مؤسسي الأدب الرومانسي الحديث، رغم أن شليغل كان يعرف بالطبع أنهم كانوا معجبين بأدب العصور القديمة. لكنه قال إن الأشكال التي استخدموها وأنماط التعبير التي جاءوا بها كانت غريبة كل الغرابة عن الكلاسيكية. ولم يكونوا يحلمون بالحفاظ على الأشكال القديمة في البنية والتأليف. كذلك ضمت الرومانسية عنده القصائد البطولية الألمانية مثل النيلونغن **Nibelungen**،

وسلسلة القصص المتعلقة بآرثر، وتلك المتعلقة بشارلمان، والأدب الإسباني من السّيد حتى الدون كيخوته. لقيت المحاضرات إقبالا جيدا فتسربت منها هذه الأفكار إلى ما كتبه ونشره أناس غير الأخوين شليغل. أما شليغل نفسه فقد نشر بعض هذه الأفكار في كتابه عن المسرح الإسباني عام (١٨٠٣). كما أننا نجد المقابلة بين الرومانسية والكلاسيكية موضع بحث وتفصيل في المحاضرات غير المنشورة التي ألقاها شلنغ عن فلسفة الفن (١٨٠٢ - ١٨٠٣)(١٨). وفي كتاب جان بول مبادىء الإستطيقا (١٨٠٤)، وفي كتاب فريدرخ آست نظرية الفنّ (١٨٠٥)(١٩). لكن أهم صياغة للموضوع ظهرت في محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها في فينّا عام ١٨٠٨ - ١٨٠٩ ونشرها عامي ١٨٠٩ ، ١٨١١ ، ففيها يربط التعارض بين الرومانسية والكلاسيكية بالتعارض بين العضوية والميكانيكية، وبين التكوين والتصوير. كذلك يعارض فيها أدب العصور القديمة والأدب النيوكلاسيكي (الفرنسي بالدرجة الأولى) بالدراما الرومانسية التي كتبها شكسبير وكالدِرون، ويعارض شعر الكَمال بشعر الرَّغبة التي لا تحدّها حدود.

من السهل أن ندرك كيف أن هذا الاستخدام التايبولوجي التاريخي دخل في وصف الحركة التي كانت معاصرة له، وذلك لأن الأخوين شليغل كانا شديدَيْ العداء للكلاسيكية في تلك الفترة، وكانا يستعينان بأصول الأدب الذي سمّياه رومانسياً وبنماذجه. لكن العملية كانت بطيئة متردِدَةً بشكل يثير العجب. فهذا جان بول يصف نفسه باعتباره كاتب سيرة الرومانسيين عام ١٨٠٣ ، ولكن يبدو أنه يشير إلى شخصيات في رواياته. وفي عام ١٨٠٤ يشير إلى تيك وغيره من الرومانسيين قاصداً بذلك كتّابَ قصص الجنّيات. غير أن تسمية الأدب المعاصر بالأدب الرومانسي كان مردّها فيما يبدو إلى أعداء جماعة هايدلبرغ التي اعتدنا أن نسمْيها هذه الأيام بالمدرسة الرومانسية الثانية. فقد هاجمهم ج. هـ. فوسّ بسبب آرائهم الكاثوليكية الرجعية عام ١٨٠٨ ونشر تقليداً ساخراً لهم بعنوان تقويم رنّ رنّ يا جرس **Klingklingelalmanach** وعنوانٍ فرعي هو كتاب جيب

للرومانسيين الكاملين الذين يقال إنهم صوفيـون . **Ein Taschenbuch fur Vollende fe Romantiker und angebende Mystiker** وتـبـنـت مجـلة المُتَكِف **Zeitschrift fur Einsiedler**، الناطقة باسم أرنيم وبرنتانو مصطلح الرومانسية بسرعة. لكن يبدو أن مزايا أصحابنا الرومانسيين نالت المديح لأول مرة في مجلّة العلم والفن (١٨٠٨) **Zeitschrift fur Wissenschaft und Kunst**.ولا نجد أول وصف تاريخي «للحزب الأدبي الجديد لمن يطلق عليهم اسم الرومانسيين» إلا في الجزء الحادي عشر (١٨٠٩) من تاريخ بوترفك الهائل حيث يجري بحث مجموعة ينا وبـرنتانـو معاً(٢٠)، بينما ضمَّ كتاب هـاينه المدرسة الرومانسية (١٨٣٣) كلاً من فوكيه وأوهلاند وفيرنر وي. ت. أ. هوفمان. أما كتاب رودولف هايم المعتمد المدرسة الرومانسية (١٨٧٠) فقد حصر اهتمامه بمجموعة ينا الأولى: الأخوين شليغل ونوفالس وتيك. وهكذا أهمل في التاريخ الأدبي الألماني المعنى التاريخي الأصلي الواسع وصارت الرومانسية اسماً لجماعة من الكتاب لم يسمّوا أنفسهم رومانسيين.

غير أن معنى الإصطلاح الواسع كما استخدمه أوغوست فلهلم شليغل انتشر خارج ألمانيا في كل الاتجاهات. ويبدو أن الأقطار الشمالية كانت أول الأقطار التي تبنّت المصطلح. فقد كتب ينز باغَسِنْ عام ١٨٠٤ (أو بدأ يكتب) تقليداً ساخراً لفاوست بالألمانية كان عنوانه الفرعي العالم الرومانسي، أو رومانيين في بيت الأحمق(٢١) **De romantische Welt Oder Romanien im Tollhans** وقد كان باغَسِنْ، من الناحية الشكلية على الأقل، محرر تقويم رن رن يا جرس **KlingKklingelalmlanach**. وجاء آدم أُيْهْلِنْشْلاغَر بمفاهيم عن الرومانسيـة الألمانية إلى الدانمارك في العقد الأول من القرن التاسع عشر. ويبدو أن الجماعة الملتفة حول مجلة Phosphoros في السويد كانت أول من ناقش المصطلح هناك. وفي عام ١٨١٠ نشرت ترجمة لجزء من كتاب آست الاستطيقا وروجعت مراجعةً مستفيضـةً في المجلة المـذكـورة تضمنت إشـارات إلى شليغـل ونـوفـالس وفاكِنرودَر(٢٢). وفي هـولندا نجـد التعارض بـين الشعر الكـلاسيكي والشعر

الرومانسي مفصّلاً عند ن. ج. فان كامبن سنة ١٨٢٣(٢٣).

أما في العالم اللاتيني، وفي إنكلترة كما في أمريكا، فقد كان الدور الوسيط الذي لعبته المدام دي ستال حاسماً. غير أن الأدلة تشير إلى أنها في فرنسا قد سبقها آخرون، ولكنْ بشكلٍ أقلّ تأثيراً. والظاهر أن استخدام وارتن للاصطلاح كان نادراً في فرنسا رغم أننا نصادفه في كتاب **بحث في الثورات Essai sur les revolutions** لشاتوبريان (١٧٩٧)، وهو الكتاب الذي كتبه في إنكلترة، وترد الكلمة فيه مرتبطة بكلمة «قوطي» وكلمة «تيوتوني». ومكتوبة بالتهجئة الإنكليزية(٢٤). لكن الكلمة، باستثناء هذه الإشارات المتناثرة، لم تردْ في سياق أدبي قبل بدء الشعور بالأثر الألماني المباشر. وقد وردت في رسالة نشرها شارل فِلير، وهو مهاجر فرنسي في ألمانيا وأول شرّاح كانْتْ في **المجلة الموسوعية** عام ١٨١٠، يصف فيها دانتي وشكسبير بأنهما عماد الرومانسية، ويمدح الطائفة الروحية الجديدة في ألمانيا لأنها تحبّذ الرومانسية(٢٥). غير أن مقالة فِلير لم تكد تلفت انتباه أحد. كذلك لم تثر ترجمة فيليب ألبرت شتايفر التي نشرها عام ١٨١٢ لكتاب بوترفك **تاريخ الأدب الإسباني** أيَّ اهتمام رغم أنها روجعت من قبل غيزو الشابّ. أما السنة الحاسمة فقد كانت سنة ١٨١٤، فقد نُشِر في شهري أيار وحزيران من تلك السنة كتاب **حول أدب جنوب أوروبا** لسيموند دي سِسْمُنْدي، وفي تشرين الأول نُشِرَ كتاب المدام دي ستال **حول ألمانيا** في لندن رغم أنه كان جاهزاً للطباعة عام ١٨١٠. وفي كانون الأول سنة ١٨١٣ ظهر كتاب أوغوست فلهلم شليغل **في الأدب الدرامي** في ترجمة قامت بها مدام نِكِر دي سوسير، بنتُ عمِّ المدام دي ستال. والأهم من كلِّ ذلك أن كتاب **حول ألمانيا** أُعيدت طباعته في باريس في أيار ١٨١٤. ولعل من نافلة القول الإشارة إلى أن هذه الأعمال جميعا تشعُّ من مركزٍ واحدٍ، وأن كوبِتْ وسِسْمُنْدي وبوترفك والمدام دي ستال يعتمدون اعتماداً لا شك فيه على شليغل بقدر ما يتعلق الأمر بمفهوم الرومانسية.

ليس هناك من حاجة لتكرار قصة ارتباطات أوغوست فلهلم شليغل بالمدام

دي ستال. فتفصيل القول في المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية في الفصل الحادي عشر من كتاب حول ألمانيا مع أمثالها من المقابلات بين ما هو كلاسيكيٌّ نحتيٌّ وبين ما هو رومانسيٌّ تصويري، وبين مسرحية الأحداث اليونانية ومسرحية الشخصيات الحديثة، وبين شعر القدر وشعر العناية الإلهية، وبين شعر الكمال وشعر الصيرورة (التقدّم)، كل ذلك مستمد من شليغل. أما سمندي فكان يكره شليغل شخصيا، وأثارت عدة آراءٍ من آرائه «الرجعية» حفيظته. وقد يكون سسمندي قد استمدَّ الكثير من التفاصيل الصغيرة من بوترفك وليس من شليغل، ولكن رأيه القائل إن آداب الرومانس [يعني الآداب المكتوبة باللغات الفرنسية والإيطالية والفرنسية والبرتغالية والرومانية] رومانسية الروح في جوهرها وأن الأدب الفرنسي هو الاستثناء من بينها مستمدٌّ من شليغل بدون شك، كما هو الحال بالنسبة لما ذكره عن التعارض بين المسرحية الإسبانية والمسرحية الإيطالية(٢٦).

كتبتْ عن هذه الكتبِ الثلاثة، كتبِ سبسمندي والمدام دي ستال وشليغل، مراجعاتٌ كثيرة. ونوقشت بحدّةٍ وحماس. وقد جمع المسيو إدمون إغلي مجلَّداً كاملاً من حوالي ٥٠٠ صفحة من هذه المناقشات للسنوات من ١٨١٣ حتى ١٨١٦ فقط(٢٧). وقد كان ردُّ الفعل يتسم بشيء من اللين بالنسبة للبحّاثة سِسْمُنْدي، ولكنه كان عنيفاً بالنسبة للغريب شليغل، ومزيجاً من هذا وذاك ومن الحيرة بالنسبة للمدام دي ستال. وكان الأعداء في كل هذه المجادلات يُدْعَوْنَ الرومانسيين، ولكنه لم يكن واضحاً أي أدبٍ حديث يقصدون باستثناء تلك الكتب الثلاثة. وعندما نشر بنجامن كونستان روايته أدولف (١٨١٦) هوجم لأنه اعتبر ظهيراً للنوع الرومانسي من الأدب. وأطلق هذا الاسم باحتقار أيضاً على الملودراما ووُصِمَتْ الدراما الألمانية بالوصمة ذاتها أيضاً(٢٨).

لكن لم يَدَّعِ أيُّ فرنسيٍ نفسَه رومانسياً حتى عام ١٨١٦، ولم يكن اصطلاح romantisme (الرومانسية) معروفاً في فرنسا. ولايزال تاريخ هذا الاصطلاح هناك غامضاً. ومن الغريب أن كلمة Romantismus وردت كرديفٍ للتقفية

السيئة في الشعر، وللغنائية الفارغة في رسالة كتبها كلمانس برنتايو إلى أخيم فون أرنيم سنة ١٨٠٣(٢٩)، لكن هذه الصيغة لم يكن لها مستقبل في ألمانيا على حد علمي. وفي سنة ١٨٠٤ أشار سينانكور إلى رومانسية المناظر الألبية(٣٠)، وبذا استعمل الاصطلاح كاسمٍ يتطابق استعماله مع استعمال الصفة romantic بمعنى Picturesque (منظره مؤثّر). لكن يبدو أن الاصطلاح لا يَرِدُ في السياقات الأدبية قبل سنة ١٨١٦، لكنه يرد آنئذ بشكل غامض المعنى وبقصد المزاح. وهناك رسالة في الـ Constitutionnel يفترض أن كاتبها رجل يعيش قرب الحدود السويسرية على مرمى النظر من قلعة المدام دي ستال، يشكو فيها من حماس زوجته لما هو رومانسي، ويتحدث عن شاعر يُنَمّي «النوع التيوتوني من الأدب»، قرأ لها «قِطَعاً مليئة بالرومانسية، بأسرار التقبيل الصافية، وبعاطفة الأجراس البدائية وحزنها المتموّج»(٣١). وبعد ذلك بفترة قصيرة وصف ستندال الذي كان آنذاك في ميلان (وكان قد قرأ محاضرات شليغل بعد نشر الترجمة الفرنسية مباشرة) وَصَفَ شليغل في رسائله بأنه «دعيٌّ جافٌّ صغير» يثير السخرية، ولكنه شكا من أن الفرنسيين يهاجمون شليغل ويظنّون أنهم هزموا «الرومانسية(٣٢). ويبدو أن ستندال كان أول فرنسي يدعو نفسه رومانسيا: «أنا رومانسي متحمس، أي أنني مع شكسبير ضد راسين، ومع اللوردبايْرونْ ضدَّ بوالو»(٣٣).

لكن ذلك كان في عام ١٨١٨، وكان ستندال آنئذ يعبّر عن ولائه للحركة الرومانسية الإيطالية. ولذا فان إيطاليا مهمَّة في قصتنا هذه لأنها كانت أول الأقطار اللاتينية التي حدثت بها حركة رومانسية واعية لكونها رومانسية. ولقد كان الجدال قد دخل إلى هناك بطبيعة الحال إثر نشر كتاب المدام دي ستال حول **ألمانيا** الذي ترجم سنة ١٨١٤. كذلك ظهر كتاب هـ. جَيْ حديثُ حول **الرومانسية في الأدب** عام ١٨١٤ وتميز بنزعة لارومانسية عنيفة في ترجمة إيطالية مباشِرَة(٣٤). كما أن دور مقالة المدام دي ستال عن الترجمات من الألمانية والإنكليزية معروف. فقد تسببت في نشر الدفاع الذي كتبه لودفيكو دي بريم

الذي أشار إلى النزاع كله باعتباره مسألةً فرنسية ونظر إلى الرومانسية نظرة تذكرنا بهيردر أو حتى بوارتن. فهو يقتبس دفاع غرافينا عن فنّ التأليف الذي اتبعه أريوستو في **أورلاندو الغاضب** ويرى أن المعايير نفسها تنطبق على الرومانسيِّين الشماليين شكسبير وشلر في التراجيديا(٣٥). أما كتاب جيوفانّي بيرشت Berchet المعنون **رسائل شبهُ جادّةٍ لكْرِسْتوموس** وما يضمُّه من ترجمةٍ لبعض بالادات بيرغر Burger فيعتبر في العادة بيانَ الحركة الرومانسية الإيطالية. لكن بيرشت لا يستعمل الصيغة الأسمية للكلمة ولا يتكلم عن حركة رومانسية إيطالية. وتاسّو هو أحد الشعراء الذين يسميهم romantici، ويشبّه التعارض المشهور بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي بالتعارض بين شعر الأموات وشعر الأحياء(٣٦). والطبيعة السياسية المعاصرة للحركة الرومانسية الإيطالية تجد بوادرها في هذا الكتاب. وفي عام ١٨١٧ ترجمت محاضرات شليغل من قبل جيوفانّي غيرارديني، لكن طوفان النشرات ـ بل المعركة كلهاـ لم يتدفق إلا عام ١٨١٨ حين استخدمت كلمة الرومانسية لأول مرة من قبل أعداء الرومانسية، من أمثال فرانسسكو بتزي، وكامِلّو بكياريلّي، والكونت فالِتّي دي بارولو الذي كتب كتابا حول المعركة الرومانسية Della Romanticomachia، الذي ميز فيه بين النوع الرومانسي genere romantico والرومانسية il romanticismo(٣٧). وقد ادّعى بيرشت في تعليقاته التهكّمية أنه لا يفهم هذا التمييز(٣٨)، بينما لم يستعمل إرْمِسْ فِسْكُونْتي في مقالاته الرسمية، عن هذا المصطلح، التي كتبها بعد ذلك بقليل، إلا كلمة romantismo لكن يبدو أن كلمة Romanticismo كانت قد استقرّت مع حلول عام ١٨١٩ عندما استعملها د. م. دالا في عنوان ترجمته للفصل الثلاثين من كتاب سِسْمُنْدي **أدب الجنوب**: «التعريف الصحيح للرومانسية» Vera Definizione del Romanticismo رغم أن الأصل الفرنسي ليس فيه أثر للكلمة. أما ستندال الذي كان قد استخدم صيغة romantisme وداوم على استخدامها فقد تحول مؤقتا إلى استخدام romanticisme تحت تأثير الكلمة الإيطالية كما هو واضح. وقد كتب ستندال

مقالتين صغيرتين عنوان الأولى «ماهي الرومانسية؟»والثانية«حول الرومانسية في الفنون الجميلة»، إلا أن المقالتين ظلّتا مخطوطتين(٤٠). وقد ظهرت في المقالة الأولى من كتابه راسين وشكسبير، وهي المقالة التي نُشرت في **مجلة باريس الشهرية** (١٨٢٢) كلمة romanticismeمطبوعةً لأول مرة باللغة الفرنسية.

لكن يبدو أن كلمة romantisme كانت قد أصبحت هي السائدة في فرنسا. فقد استعملها فرانسوا منييه Mignet عام ١٨٢٢، وتبعه في ذلك فيليمان ولاكريتيل في العام التالي(٤١). وقد تعزَّز انتشار الكلمة وقبولها عندما بدأ لوي س. أوجيه مدير الأكاديمية الفرنسية كتابه **بحث في الرومانسية** استنكر فيه الهرطقة الجديدة في جلسة مهيبة عقدتها الأكاديمية يوم ٢٤ نيسان ١٨٢٤. وفي الطبعة الثانية من كتاب **راسين وشكسبير** تخلى ستندال عن romanticismeلصالح الصيغة الجديدة romantisme. ولن نحاول هنا أن نعيد سرد القصة المألوفة الخاصة بالجماعات الرومانسية، والدوريات الرومانسية التي ظهرت في العشرينات، والتي أدت بمجموعها إلى كتابة مقدمة **كُرُمْوِلْ**، وإلى المعركة الكبرى التي أثارتها مسرحية إرناني(٤٢). غير أن من الواضح أن الاصطلاح التاريخي التايبولوجي الذي أدخلتْهُ المدام دي ستال، تحوّل، كما في إيطاليا، إلى صرخةِ حربٍ تميَّزت بها جماعةٌ من الكتاب وَجَدَتْ تلك الكلمة اسماً مناسباً لها للتعبير عن معارضتها للمُثُل العليا التي نادت بها الكلاسيكية المحدثة.

وفي أسبانيا ظهرت الكلمتان كلاسيكي ورومانسي في الصحف منذ ١٨١٨، مع إشارة صريحة إلى لويجي مونتيجيا الذي قدم إلى إسبانيا سنة ١٨٢١ وكان أول من كتب بالتفصيل عن الرومانسية في مجلة **الأوروبي** **Europeo** (١٨٢٣)، حيث عَلَّق لوبثْ سولر بعد ذلك بوقت قصير على الجدل الدائر بين الرومانسيين والكلاسيكيين. غير أن جماعة الكتّاب الإسبان الذين دعوا أنفسهم رومانسيين لم تنتصر إلا حوالي عام ١٨٣٨، لكن الجماعة لم تلبث أن انفصمت عُراها كمدرسة متماسكة(٤٣).

أما في البرتغال فالظاهر أن أَلِميدا غارِتْ بين الشعراء كان أول من أشار إلى

الرومانسيين في قصيدته Camoes التي كتبها عام ١٨٢٣ في الهافر خلال نَفْيِهِ إلى فرنسا(٤٤).

تلقت الأقطار السلافية مصطلح الرومانسية في الفترة التي تلقتها الأقطار الناطقة بلغات الرومانس نفسها تقريبا. ففي بوهيميا وردت الصفة romantick كوصف لقصيدة منذ عام ١٨٠٥، وورد الاسم romantismnsعام ١٨١٩، والاسم romantilka المشتق من الألمانية عام ١٨٢٠، والاسمromantik(بمعنى رومانسي) عام ١٨٣٥، (٤٥) لكن لم تظهر هناك مدرسة رومانسية رسمية.

وفي بولندة كتب كاسيمير برودزنسكي بحثا حول الكلاسيكية والرومانسية عام ١٨١٨، وكتب مسكيفتش مقدمة طويلة لكتابه قصائد بالاد ورومانس (١٨٢٢) شرح فيها التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية، مشيرا إلى شليغل وبوترفك وإبرهارد مؤلف أحد الكتب الألمانية الكثيرة عن الإستطيقا التي ظهرت في ذلك الوقت. وقد ضم الكتاب قصيدة بعنوان «الرومانسية» وهي بالاد حول موضوع إلينور. (٤٦)

وفي روسيا وصف بوشكين قصيدته سجين من القفقاس بأنها قصيدة رومانسية عام ١٨٢١، ويبدو أن الأمير فيازمسكي في مراجعته لتلك القصيدة في العام التالي كان أول من بحث التعارض بين الشعر الرومانسي الجديد والشعر الذي يلتزم بالقواعد. (٤٧)

أما قصة المصطلح في الإنكليزية، وهي القصة التي تتضمن أغرب التطورات، فقد أجّلناها إلى الخاتمة. فقد بدأت بعد وارتن دراسة مستفيضة للروايات القروسطية الخيالية medieval romances، وللقصص الرومانسية romantic fiction. لكن لم يرد آنذاك أي تجاور لاصطلاحي الكلاسيكية والرومانسية ولا أي وعي بأن الأدب الذي افتتحته قصائد البالاد الغنائية لوردزورث وكولرج يمكن أن يدعى رومانسيا. وقد دعا سكت طبعته المحققة من سير ترسترام «أول رومانس إنكليزية كلاسيكية». (٤٨) ولم تزد مقالة كتبها جون

فورستر بعنوان «حول استخدام الرومانسية كنعت»(٤٩) عن كونها بحثا عاديا في العلاقة بين الخيال والمحاكمة العقلية، دون أي إشارة للاستخدام الأدبي باستثناء قصص الرومانس الفروسية.

أما التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية فيرد لأول مرة في محاضرات كولرج التي ألقاها عام ١٨١١. ويتضح منها أنها مستمدة من شليغل لأن التمييز مربوط بالتمييز بين العضوي والميكانيكي، بين الرسمي والنحتي، بتبعية لفظية وثيقة الصلة بلغة شليغل. (٥٠) لكن هذه المحاضرات لم تنشر آنذاك. ولذا فإن التمييز لم يشع في إنكلترة إلا من خلال المدام دي ستال التي جعلت شليغل وسسمندي معروفين هناك. فقد ظهر كتاب حول ألمانيا أول ماظهر في لندن، ورافقته ترجمة إنكليزية ظهرت في نفس الوقت تقريبا. وكررت مراجعتان كتب إحداهما السير جيمس ماكنتش وثانيتهما وليم تيلر من نورج التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية، وأشار تيل إلى شليغل وبين أنه يعرف اعتماد المدام دي ستال عليه. (٥١) كذلك كان شليغل برفقة المدام دي ستال في إنكلترة عام ١٨١٤، وروجعت الترجمة الفرنسية لمحاضراته مراجعة يملؤها المديح في **المجلة الفصلية**، (٥٢) وفي عام ١٨١٥ نشر جون بلاك، وهو صحفي من إدنبرة، ترجمته الإنكليزية لها، فقوبلت هذه بالاستحسان أيضا. وكررت بعض المراجعات تمييز شليغل بالتفصيل، ومنها على سبيل المثال مراجعة هازلت في **مجلة إدنبرة**. (٥٣) وقد استعملت تمييزات شليغل وآراؤه الخاصة بالعديد من نواحي أدب شكسبير واقتبست من قبل هازلت، ونيثن دريك في كتابه شيكسبير (١٨١٧)، ومن قبل سكت في مقال حول الدر اما (١٨١٩)، وفي **مجلة أولير الأدبية** (١٨٢٠) التي ضمت ترجمة لمقالة شليغل القديمة عن روميو وجولييت. أما استعمال كولرج لأفكار شليغل في المحاضرات التي ألقاها بعد ظهور الترجمة الإنكليزية فلا داعي لتكراره.

ويبدو أن الانطباع المعتاد بأن التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية لم يكن معروفا انطباع غير دقيق. (٥٤) فقد تناوله توماس كامبل في مقال في الشعر عام

(١٨١٩) رغم أن كامبل يرى أن دفاع شليغل عن تجاوزات شكسبير على أسس رومانسية مفرط في الرومانسية حسب مفهومه. كذلك نجد في كتاب السير إجرتن برجز الحِكَمْ Gnomica وكتابه الآخر جوّاب الغابات Sylvan Wanderer مديحا مدهشا للشعر القروسطي الرومانسي، وما تحذّر منه من شعر تاسّو وأريوستو في مقابل الشعر الكلاسيكي المجرَّد الذي أنتجه القرن الثامن عشر. (٥٥) غير أننا لا نجد إلا استعمالات عملية قليلة لهذين المصطلحين في ذلك الوقت: هذا مامبول سنغر يقول في مقدمته لقصيدة مارلو هيرو وليانـدر «إن موسيوس أكثر كلاسيكية وإن هنت أكثر رومانسية». ويدافع عن شطحات مارلو التي قد تستثير سخرية النقاد الفرنسيين بقوله: «إن حكمهم قد انتهى لأننا بدأت تسود بيننا طريقة فلسفية أصح للحكم بفضل الألمان، وعلى رأسهم الأخوان شليغل. (٥٦) وفي سنة ١٨٣٥ حاول دي كوينسي أن يفصل القول في الثنائية بطريقة أكثر أصالة وذلك بالتركيز على دور المسيحية والفرق في الاتجاهات السائدة نحو الموت. ولكن هذه الأفكار مأخوذة عن الألمان هي الأخرى. (٥٧)

لكن لابد من أن نؤكد على أنه ليس من بين الشعراء الإنكليز من اعتبر نفسه رومانسيا، أو أدرك أهمية الجدل الدائر بالنسبة لعصره ووطنه. فلا كولرج ولا هازلت اللذان استخدما محاضرات شليغل طبقا تلك الأفكار على عصرهما وبلدهما، بينما رفضها بايرون رفضا باتا. فرغم أنه كان يعرف شليغل شخصيا (ويكرهه) وأنه قرأ كتاب حول ألمانيا وحاول أن يقرأ محاضرات فريدرخ شليغل، إلا أنه اعتبر التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية جدلا أوروبيا خالصا لا علاقة له بإنكلترة. وقد أشار في إهداء كان يود أن يقدم بواسطته مسرحية مارينو فالييري إلى غوته إلى «الصراع الكبير الدائر في كل من ألمانيا وإيطاليا حول مايدعونه الرومانسية والكلاسيكية- تينك الكلمتين اللتين لم تكونا موضوعين للتصنيف في إنكلترة، على الأقل، عندما تركتها قبل أربع سنوات أو خمس». وقال بايرون، محتقرا أعداء بوب في الجدل الذي دار بينه وبين بولز: «لم يدر بخلد أحد أنهم يستحقون أن يدعوا طائفة». «ولربما نشأ شيء من هذا القبيل مؤخرا، لكنني لم

أسمع عنه، وهو على كل حال من سوء الذوق ما سيجعلني آسف لتصديقه».
ومع ذلك فقد استخدم بايرون هذين المفهومين في السنة التالية فيما يبدو أنه دفاع عن نسبية الذوق الشعري. فهو يقول إنه ليست هناك مبادىء ثابتة في الشعر، وإن شهرة الكتاب لابد من أن تتذبذب. «فهي لا تعتمد على مزايا الشعراء بل على تقلبات الآراء البشرية. وقد حاول كل من شليغل والمدام دي ستال أن يُحيلا الشعر إلى نظامين، كلاسيكي ورمانسي. ولايزال تأثيرهما في بدايته». لكن بايرون لم يكن على وعي بأنه ينتمي إلى الرومانسيين. إلا أن مخبر شرطة نمساويا في إيطاليا كان أفضل علما. فقد كتب تقريرا يقول فيه إن بايرون ينتمي إلى الـRomantici وأنه «كتب ولايزال يكتب شعرا ينتمي إلى هذه المدرسة الجديدة». (٥٨)

جاء إطلاق صفة الرومانسية على الأدب الإنكليزي الذي ظهر في بواكير القرن التاسع عشر بعد ذلك بوقت طويل. كذلك لم ترد تعابير a romantic وa romanticist وromanticism إلا في وقت متأخر جدا في اللغة الإنكليزية، وقد وردت لأول مرة في تقارير وملاحظات عما كان يحدث في أوروبا. فقد كتب ستندال مقالة بالإنكليزية عام (١٨٢٣) راجع فيها كتابه راسين وشكسبير، وخصص مديحا خاصا للقسم المتعلق بالرومانسية [يقصد أن الصيغة Romanticism ترد هناك]. (٥٩) وكتب كارلايل في دفتر ملاحظاته عام (١٨٢٧) أن «غروستي رومانسي Romantic وأن مانزوني romanticist» وفي مقالته المعنونة «وضع الأدب الألماني» عام (١٨٢٧) تكلّم عن الـRomanticists الألمان. وترد كلمة Romanticism في مقالته المخصصة لشلر (١٨٣٦) التي يقول فيها غافلا: «نحن لسنا مشغولين بالمجادلات الدائرة حول الرومانسية Romanticism والكلاسيكية، لأن الجدل الذي أثاره بولز حول بوب تبخر منذ زمن طويل دون نتيجة». (٦٠) ويبدو أن كارلايل لم يطلق هاتين الكلمتين على تاريخ الأدب الإنكليزي. لا بل إننا لا نجد أثرا لهاتين الكلمتين ومشتقاتها في كتاب متأخر ككتاب السيدة أولفانت المعنون التاريخ الأدبي لإنكلترة بين نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر عام (١٨٨٢). فهي لا تتكلم إلا

عن مدرسة البحيرة، والمدرسة الشيطانية، وجماعة الككني*. أما ولتر باجت فقد استعمل كلمة romantic مع كلمة Classical بشكل يظهر أنهما لم يرتبطا في ذهنه بفترة معينة واضحة المعالم من تاريخ الأدب الإنكليزي، وتكلم عن خيال شلي الكلاسيكي عام ١٨٥٦ .وفي عام ١٨٦٤ قارن بين وردزورث الكلاسيكي وتنسون الرومانسي وبراونغ الغروتسك grotesque. (٦١)

لكن ليست هذه القصة هي القصة الكاملة فيما يبدو. فقد كان كتاب توماس شو ملامح الأدب الإنكليزي (١٨٤٩)، من بين الكتب المدرسية، أقدم الاستثناءات. إذ تكلم عن سْكُتْ باعتباره يمثل أول مرحلة في الأدب نحو الرومانسية romanticism. ودعا بايرون أعظم الرومانسيين، ولكنه فصل وردزورث عنهما بسبب «سلبيته الميتافيزيقية». (٦٢) ولعل من المهم أن نذكر أن شو قد ألَّف كتابه المدرسي هذا لطلابه في اللوقيوم في مدينة سينت بطرسبرغ، حيث كان الاصطلاحان دارجين ومتوقعين، كما هي الحال في بقية أنحاء القارة الأوروبية.

غير أن كتاب ديفيد مكبث موير فصول مختصرة في شعر نصف القرن الماضي عام (١٨٥٢) يصف ماثيو غريغوري لويس بأنه زعيم «المدرسة الرومانسية الخالصة» التي كان كل من سْكُوت وكولرج وسذي وهُغ من تلاميذها بينما عامل وردزورث معاملة مستقلة. وقد كتب عن سكوت تحت عنوان «إحياء المدرسة الرومانسية»، رغم أن هذه الكلمة لا ترد في متن النصّ. (٦٣) وتناول و. رشتن في كتابه محاضرات مسائية عن الأدب الإنكليزي عام (١٨٦٣) «المدرسة الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي ممثلة بسبنسر ودرايدن وبوب وسْكُتْ ووردزورث». (٦٤) ولعل انتشار الكلمة واستقرارها كوصف للأدب الإنكليزي في الجزء الأول من القرن التاسع عشر مردُّهما إلى كتاب ألويس براندل Alois Brandl المعنون كولرج والمدرسة الرومانسية في إنكلترة الذي ترجمته عن

---

* الككني : هي ـ هنا ـ كلمة تحقير تشير إلى انحطاط لغة الرومانسيين الإنكليز من وجهة نظر أعدائهم. والكلمة تشير أصلا إلى لهجة بعض سكان لندن ذات الطابع المميز. (م)

الألمانية الليدي إيستليك عام (١٨٨٧) وإلى التيار الذي خلّفه بحث بيتر Pater للرومانسية في كتابه تقديرات Appreciations عام (١٨٨٩)، إلى أن استقر الأمر نهائيا في كتب كتلك التي ألفها و. ل‌فليس وهنري أ. بيرز.

إذا استعرضنا الأدلة التي جمعناها فلن نملك إلا أن نقرّ باستنتاجات عدة يبدو أنها مهمة لموضوعنا. إذ تختلف تسمية الكتّاب والشعراء لأنفسهم بالرومانسيين من بلد إلى بلد آخر اختلافا كبيرا، وأكثر الأمثلة على ذلك وردت متأخرة ولم تعمّر طويلا. وإذا مااعتبرنا اتخاذ التسمية من قبل الكتاب أنفسهم معيارنا الأساسي في الاستعمال الحديث فلن نحصل على حركة رومانسية في ألمانيا قبل عام ١٨٠٨، وفي فرنسا قبل عام ١٨١٨ أو قبل عام ١٨٢٤. (لأن مثال ١٨١٨ كان مثالا وحيدا، هو مثال ستندال)، ولن نحصل على حركة رومانسية في إنكلترة على الإطلاق. أما إذا كان معيارنا استعمال كلمة الرومانسية كصفة لأي نوع من الأدب (أدب العصور الوسطى أولا، ثم تاسْو وأريوستو) فسنعود إلى عام ١٦٦٩ في فرنسا، وعام ١٦٧٣ في إنكلترة، وعام ١٦٩٨ في ألمانيا. وإذا أصررنا على اعتبار التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية تعارضا حاسما في موضوعنا فإننا سنصل إلى عام ١٨٠١ بالنسبة لألمانيا، وعام ١٨١٠ بالنسبة لفرنسا، وعام ١٨١١ بالنسبة لإنكلترة، وعام ١٨١٦ بالنسبة إلى إيطاليا، إلخ. وإذا مااعتبرنا إدراك الصفة الرومانسية مهما بشكل خاص فسنجد كلمة Romanti في ألمانيا عام ١٨٠٢ وromantisme في فرنسا عام ١٨١٦، وromanticismo في ايطاليا عام ١٨١٨ وromanticism في إنكلترة عام ١٨٢٣. ولاشك في أن هذه الحقائق (رغم أن التواريخ قد تصحح) تشير إلى نتيجة مؤداها أن تاريخ الاصطلاح ودخوله في لغة من اللغات لا يمكن أن يقيّد استخدام المؤرخ الحديث له لأنه لو فعل ذلك لكان عليه أن يميز علامات في تاريخه لا يبرّرها الوضعُ الحقيقيُّ للآداب التي هي موضوع بحثه. فقد حدثت التغيرات الكبرى بمعزل عن دخول هذه الكلمات في لغات تلك الآداب، إما قبل دخولها و إما بعده، ونادرا ما حصل ذلك في نفس الوقت، أو في وقت قريب منه.

أما الاستنتاج المعتاد المستمدُّ من تفحُّص تاريخ الكلمات والذي مفاده أنها استعملت بمعان متناقضة فيبدو لي مبالغا فيه إلى حد كبير. لابدَّ من الاعتراف أن كثيرا من الإستطيقيين الألمان يلعبون بالكلمات بأشكال شخصية متطرفة، وأن التأكيد على هذا الجانب أو ذاك من معانيها يختلف من كاتب إلى كاتب، وأحيانا من شعب إلى آخر، لكن لم يكن هناك بوجه عام أي سوء فهم بخصوص معنى الرومانسية باعتبارها وصفا جديدا للشعر يتعارض مع شعر الكلاسيكية المحدثة، ويستمد الإلهام والمثل من العصور الوسطى وعصر النهضة، وقد فهمت الكلمة بهذا المعنى في كل أنحاء أوروبا، وحيثما ذهبنا نجد إشارات إلى أوغوست فلهلم شليغل والمدام دي ستال وصيغهما الخاصة التي تعارض الكلاسيكية والرومانسية.

أما أن هذه الاصطلاحات دخلت أحيانا في وقت تأخر كثيرا عن الوقت الذي تم فيه التنكُّر الحقيقيُّ لتراث الكلاسيكية المحدثة فلا يثبت بطبيعة الحال أن التغيرات لم يلاحظها أحد في تلك الفترة.

يجب علينا ألا نبالغ في أهمية استعمال كلمة الرومانسية بحد ذاته. فقد كان الكتّاب الإنكليز يدركون بوضوح منذ وقت مبكر أنه كانت هناك حركة ترفض المفاهيم النقدية، والأنماط الشعرية السائدة في القرن الثامن عشر، وأن تلك الحركة شكلت وحدة واحدة، وأن لها مثيلاتها في القارة الأوروبية، وخاصة في ألمانيا. وبوسعنا حتى في غياب الكلمة أن نتتبع التغير الذي حصل، ضمن فترة قصيرة، مابين المفهوم القديم لتاريخ الشعر الإنكليزي باعتباره تقدما منتظما من والر ودنم إلى درايدن وبوب، وهو المفهوم الذي ظل مقبولا حتى وقت نشر كتاب حياة الشعراء للدكتورجونسون وبين رأي سذي المناقض لذلك الذي ذهب سنة ١٨٠٧، إلى «أن الفترة الواقعة بين درايدن وبوب هي فترة مظلمة في تاريخ الشعر الإنكليزي». وإلى أن الإصلاح بدأ مع تومسن والأخوين وارتن، وكانت نقطة التحول الفعلية كتاب المخلفات Religues لبيرسي، «وهو الحدث الأدبي العظيم الذي بدأ العهد الحالي». (٦٥) كما أننا نجد بعد ذلك بقليل في كتاب لي

هَنْتْ وليمة الشعراء عام (١٨١٤) أن الرأي قد استقر، وهو أن وردزورث «يمكنه أن يكون قائد عهد جديد عظيم من عهود الشعر، بل أنا لا أنكر أنه كذلك بالفعل لكونه أعظم الشعراء في الوقت الحاضر». (٦٦) وقد أكد وردزورث نفسه في التعليق الختامي لطبعة عام ١٨١٥ من قصائده على أهمية مخلفات بيرسي: «فقد خلّص هذا الكتاب شعر العصر تخليصا لا رجعة فيه». (٦٧) وفي عام ١٨١٦ اعترف اللورد جفري أن «الكتّاب اللامعين في عصر الملكة آن قد أنزلوا بالتدريج من عليائهم التي لم ينافسهم فيها أحد قرابة قرن كامل». وأدرك أن «الثورة الراهنة في الأدب مدينة للثورة الفرنسية ـ والى عبقرية بيرك، وإلى الأثر الذي خّلفه الأدب الألماني الجديد، الذي لاشك في أنه أصل شعرنا الذي تميزت به مدرسة البحيرة». (٦٨) وبين نيثن دريك في كتابه عن شكسبير عام (١٨١٧) أهمية الدور الذي لعبه إحياء الشعر الإليزابيثي، فقال: «لقد عاد عدد من شعرائنا إلى المدرسة القديمة بشكل لا مراء فيه». (٦٩) ووصف هازلت في كتابه محاضرات عن الشعراء الإنكليز عام (١٨١٨) عصرا جديدا يسوده وردزورث وصفا واضحا تماما، عصرا وجد مصادره في الثورة الفرنسية والأدب الألماني، ونقيضه في التقاليد الجامدة التي استعبدت أتباع بوب والمدرسة الشعرية الفرنسية القديمة. كذلك رأت مقالة في مجلة بلاكوود العلاقة بين «التحول العظيم في المزاج الشعري في هذا البلد وبين إحياء التراث الإليزابيثي». «فعلى الأمة أن تعود إلى روحها القديمة، ذلك أن الروح الحية الخّلاقة في الأدب تنبع من انتمائها الوطني». (٧٠) وقد اقتبس سْكُتْ من شليغل اقتباسات كثيرة ووصف التغيُّر العام بأنه «حرث جديد للأرض» مردُّه إلى الألمان وفرضه «اهتراء» الموديلات الفرنسية. (٧١) وأشار كارلايل في مقدمته إلى مختارات من لدفغ تيك إلى التماثل بين الوضع في إنكلترة والوضع في ألمانيا صراحة:

> كذلك لا يمكننا القول إن التغير بدأ مع كتابات شلر وغوته، إذ أن التغيُّر لم يبدأ بأشخاص، بل بظروف عامة لم تختص بها ألمانيا وحدها، بل سادت أوروبا كلها. فمن لم يرفع عقيرته عندنا خلال العقود الثلاثة

الأخيرة على سبيل المثال في مدح شيكسبير، ومدح الطبيعة، وقدح الذوق الفرنسي والفلسفة الفرنسية؟ من لم يسمع بأمجاد الشعر الإنكليزي القديم، وبغنى عصر الملكة إليزابث وفقر عصر الملكة آن، وبالسؤال عما إذا كان بوب شاعرا؟ هناك شعور مماثل ينتشر الآن في فرنسا نفسها رغم أن ذلك البلد كان يبدو منغلقا تمام الانغلاق أمام كل التأثيرات الأجنبية، وصارت الشكوك تساور البعض بشأن كورني والوحدات الثلاث، بل وتجد من يعبر عنها صراحة. ويبدو أن الشيء نفسه قد حدث في ألمانيا.. كلُّ مافي الأمر أن الثورة التي تمضي في طريقها هنا، ولاتزال في بدايتها في فرنسا، قد تمت في ألمانيا. (٧٢)

كل هذا الكلام صحيح على وجه العموم ويمكن تطبيقه حتى في هذه الأيام، وقد أخطأ المتشككون المحدثون في نسيانه.

لقد أكد سكوت على أهمية الدور الذي لعبه بيرسي والألمان في عملية الإحياء في مقالة استذكارية عنوانها «بحث في تقليد قصائد البالاد القديمة»: «دخل البلاد نوع جديد من الأدب منذ عام ١٧٨٨. وسمعنا حينئذ بألمانيا لأول مرة باعتبارها مهد أسلوب في الشعر والأدب أشبه بأدب بريطانيا من شبه المدارس الفرنسية والأسبانية والإيطالية به».

ويتحدث سكوت عن محاضرة ألقاها هنري مكنزي علم منها الحضور «أن الذوق الذي أملى على الألمان تآليفهم كان قريبا من الذوق الإنكليزي قرب لغتهم من اللغة الإنكليزية». وقد كان سكت قد تعلم الألمانية من الدكتور فلخ Willich الذي شرح كانت فيما بعد باللغة الإنكليزية. لكن م.ج. لويس كان في رأي سكوت أول من حاول إدخال مايشبه الذوق الألماني إلى الكتابة بالإنكليزية. (٧٣)

لكن أوسع هذه الأقوال انتشارا كان في أغلب الظن ماكتبه ت.ب مكولي في مراجعته لكتاب مور حياة بايرون. فقد دعا مكولي فيها الفترة مابين عام ١٧٥٠ إلى

عام ١٩٨٠ «أتعس فترة في تاريخنا الأدبي». واعتبر إحياء أعمال شكسبير وقصائد البالاد، ومنحولات جاترتن، وأشعار كوبر عناصر التغيير الرئيسة. وأشار إلى بايرون وسْكُتْ باعتبارهما صاحبي أعظم اسمين في ذلك العصر. غير أن مايفوق كل ذلك في الأهمية إدراك مكولي «أن بايرون كان، رغم سخريته الدائمة من وردزورث، ترجمان وردزورث للجمهور ربما دون وعي منه.. فقد أسس اللورد بايرون ما يمكن أن ندعوه مدرسة بحيرة خارجية، وما قاله السيد وردزورث معتكفا قاله بايرون متجولا في أنحاء الدنيا». (٧٤) وهذا يدل على أن مكولي كان يدرك وحدة الحركة الرومانسية الإنكليزية قبل أن يعرف ماذا يسميها.

أما جيمس مونتِغومري فقد وصف في كتابه **محاضرات عن الأدب العام** عام (١٨٣٣) العصر منذ كوبر بأنه الحقبة الثالثة من حقب الأدب الحديث، ودعا سذي ووزدرورث وكولرج «رُوّادَ الأسلوب السائد في الأدب الإنكليزي إن لم يكونوا موجديه»(٧٥).

لكن يبقى تعريف سَذِي للنظرة الجديدة في **ملامح تقدم الشعر الإنكليزي من جوسر إلى كوبر** (١٨٣٣) أشد التعريفات جراءةً، فقد دعا «العصر الواقع بين درايدن وبوب... أسوأ عصر في تاريخ الشعر الإنكليزي». وقال «إن عصر بوب هو العصرُ التَّنَبكيُّ للشعر». «وإن كان بوب قد أغلق الباب في وجه الشعر فإن كوبر فَتَحه(٧٦). ويمكن أن نجد هذا الرأي، بتعبيرات أخفّ حدَّةً، بشكل متزايد حتى في الكتب المدرسية، مثل كتاب روبرت تشمبرز **تاريخ اللغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي** (١٨٣٦)، وفي كتابات دي كوينسي وكتاب ر. هـ. هورن **روح العصر الجديدة** (١٨٤٤).

لا ترد كلمة romantic في أي من هذه المنشورات، غير أننا نقرأ فيها كلّها عن عصرٍ جديدٍ للشعر يخالف أسلوبه أسلوب بوب. ومع أن درجة التأكيد والأمثلة المختارة تتباين، إلا أنها مجتمعةً تقول إن التأثير الألماني وإحياء قصائد البالاد والأدب الإليزابيثي، والثورة الفرنسية كانت هي المؤثرات الحاسمة في إحداث ذلك التغيّر. وهي تعزو شرفَ التمهيد للحركة لكلٍّ من تومسون وبيرنْزْ وكوبر

وغَرَيْ وكولِنْزْ وجاتَرتُن، وشرفَ البدءِ بها لكلّ من بيرسي والأخـوين وارتن. وتعترف للثلاثي وردزورث وكولرج وسَلِي بأنهم المؤسسون، وتضيف مع مضي الوقت كُلًّا من بايرون وشلي وكيتس رغم أن هذه المجموعة شَنَّعَتْ على المجموعة الأخرى، الأكبر سنًّا، لأسباب سياسية. وهكذا يتّضح أن كتبـا ككتب فِلْبِسْ وبيرْزْ لم تكن أكثر من تنفيذٍ لأفكار معاصري الحركة، بل وأفكار أبطال عصر الشعر الجديد أنفسهم.

هذه الصورة العـامة لاتـزال، في ظنّي، صحيحة في مجملهـا. ويبدو لي أن رفضَها برمّتها ووصفَ الحديث عن الكلاسيكية المحدثة والرومانسية في القرن الثامن عشر بأنه قصص جنّيات (كما يفعـل رونلد س. كْرين)(٧٧) مغـالاةٌ في الإسمـانية. إذ لا يتحقق شيءُ يـذكر من تـلافي جورج شِـرْبِـرْنْ لاصـطلاح الرومانسية في خلاصته الممتازة لما يدعى عادة بالاتجاهات الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر لأنه يجابه نفس الحقائق والمشكلات باعترافه هو(٧٨).

لابد من الاعتراف طبعا بأن كثيراً من تفاصيل كتابَيْ فِلْبِسْ وبيرز خاطىء عفا عليه الزمن. فالفهم الجديد لنظرية الكلاسيكية المحدثة والتقويم الجديد لشعر القرن الثامن عشر، وخاصة شعر بوب، أدّيا إلى عكس الأحكام التقويمية التي تضمنتها المفاهيم السابقة. وغالباً ما يرسم المـدافعون عن الـرومانسيـة صورة مشوهة عن نظرية الكلاسيكية المحدثة، ويبدو أن مؤرخي الأدب الحديثين قد أساءوا فهم المعاني التي فهمها القرن الثامن عشر من بعض الكلمات الأساسية مثل كلمات العقل والطبيعـة والتقليد. وقـد بيّنتْ الأبحاث أن إحيـاء الأدب الإليزابيثي والقروسطي والشعبي بدأ قبل الفترة التي ظنوا أن الإحياء بدأ فيها. أما الاعتراضات الخاصة بالتقليد الأعمى للنماذج الكلاسيكية والتقيّد الشديد بالقواعد المتوارثة فقد كانت من نافلة القول في النقد الإنكليزي حتى في القرن السابع عشر. كذلك كانت أفكارٌ كثيرة من الأفكار التي عُزِيَتْ إلى الرومانسيين والخاصة بدور العبقرية والخيال مقبولة تماما لكبار نقاد الكلاسيكية المحدثة. وقد جمع الكثير من الأدلة التي تظهـر أن الممهدين للحـركة الرومانسيـة ـ تومسُون

والأخوين وارتن، وبيرسي ، ويُنغ وهِيرْدْ كانوا يؤمنون بأفكار عصرهم وبالكثير من معتقدات الكلاسيكية المحدثة الأساسية. ولايمكن تسميتهم ثوريين أو متمردين.

نحن نسلّم بالكثير من هذه التصحيحات. والانتقادات الموجهة للرأي السابق. بل إننا نساند الكلاسيكيين المحدثين المعاصرين الذين يعبرون عن أسفهم لاضمحلال مذهبهم ولتجاوزات الحركة الرومانسية. كذلك يجب التسليم بأن تَصَيُّدَ العناصر الرومانسية في أدب القرن الثامن عشر قد غدا لعبة مملّةً. فقد حاول كِتاب إرِكْ بارْتْرِجْ **الشعر الإنكليزي في القرن الثامن عشر** (١٩٤٤) أن يعينّ الأبيات الرومانسية في قصائد بوب بقدر كبيرٍ من الثقة. وهو يقول إن قرابة خُمْسِ أبيات قصيدة **إلُويزْ إلي أبيلارْ** هي إما رومانسية بذاتها وإما رومانسية النزعة بشكل لا يقبل الجدل. ويستشهد بأبيات معيَّنَةٍ من قصيدة **الجرَّة الصّوفية** لِدَايَرْ باعتبارها رومانسية(٧٩). وهناك عدة أطروحات ألمانية تقسم حياة ناقد من نقاد القرن الثامن عشر أو شاعر من شعرائه إلى نصفين أحدهما كلاسيكي كاذب شرّير والآخر رومانسيٌّ فاضل(٨٠).

لم يِّدع أحد أن الممّهدين للرومانسية كانوا واعين لكونهم ممهدين. لكن استباقهم للأفكار والوسائل الرومانسية مهم رغم أن من الممكن القول إن هذه الأفكار في سياقها الكلي يجب أن تفسر تفسيرا مختلفاً، وإنها كانت أفكاراً بريئة من وجهة نظر الكلاسيكية المحدثة. فكون العصر اللاّحق اجتزأ مقاطع من يُنْغْ أو هيرْدْ أو وارتن أمر له دلالته بغض النظر عن مقاصد ينغ أو هيرد أو وارتن. فمن حق العصر الجديد أن يكتشف أسلافه، بل وأن يقتلع القطَع من سياقاتها. ومن الممكن أن يثبت المرء، مثلما فعل هُويْتْ تاونْبرِجُّ(٨١)، أن مجمل نظرية هيرد كلاسيكية محدثة، ولكن إذا نظرنا إلى الموضوع من وجهة نظر شعراء العصر الجديد فإن ما همهم من كتاباته كان ذلك العدد المحدود من القطع الموجودة في **رسائل عن الفروسية والرومانس**، مثل قوله إن ملكة الجن «يجب أن تقرأ وتنتقد باعتبارها قصيدة قوطية لا باعتبارها قصيدة كلاسيكية». ودعواه بأن «العادات

والقصص القوطية أقرب إلى الشعر من العادات والقصص الكلاسيكية«(٨٢). أما الفكرة القائلة بعدم وجود رومانسية في القرن الثامن عشر فتستند على الفكرة المسبقة المُتَحيزّة التي تقول إن معيار الحكم الصحيح هو كتابات الكاتب ككل. أما الأمثلة الكثيرة التي يقدمها لنا البعض ليظهر أن عدداً من الأفكار الرومانسية يمكن اكتشافها في القرن السابع عشر، أو حتى قبله فتستند على منهج مناقض منهج تجزيئي يتجاهل مسألة الأهمية المعطاةِ لذلك المثالِ أو عدمها حيثُ يَردُ، وقيمةِ المثالِ في النظام الكُلّي، ونسبةِ تَكَرُّر مثل ذلك المثال. وقد استغلت الطريقتان كلتاهما، الواحدة محل الأخرى.

ويبدو أن أفضل حلٍّ هو القولُ إن دارسَ الأدبِ الكلاسيكي المحدث محقٌّ حين يرفض أن يرى كلَّ كاتبٍ من كُتاب فترته، وكلَّ فكرةٍ من أفكارهم من زاوية الدَّوْر الذي لعبه الكاتُب أو لَعِبَتْهُ الفكرةُ في التحضير للرومانسية. لكن هذا الرفض يجب ألّا يتحوَّل إلى إنكار لمشكلة التحضير للعصر الجديد. كذلك يستطيعُ المرء أن يدرس العصر الجديد من زاوية ما احتفظ به من معايير الكلاسيكية المحدثة(٨٣)، وهي زاوية يمكن أن تكون مفيدة، ولكنّها لن تكون بنفس الدرجة من الأهمية. فالزمن يجري باتجاهٍ واحد، ولسببٍ ما (البحث الدائب عن الجدة، الدينامية، القوة الخلاقة،) تهتم البشرية بالأصول أكثر من اهتمامها بالبقايا. ولو لم تكن هناك تحضيرات، واستباقات وتيارات خفية في القرن الثامن عشر لكان علينا أنْ نصدق أنَّ وردزورث وكولرج سقطا من السماء وأن عصر الكلاسيكية المحدثة كان عصراً متماسكاً موحَّداً متناسقا بشكلٍ لم يشهده عصرٌ قبلَه أو بعده.

لقد تقدم نورثْرُب فْراي بتسويةٍ مهمةٍ(٨٤) حين قال إن النصف الثاني من القرن الثامن عشر كان «عصراً جديداً لم تكن له علاقة بعصر العقل. إنه عصر كولِنْزْ وبيرسي وغْرَيْ وكوبر وسْمارْتْ وجاترتن وبيرنْزْ وأُشَنْ، والأخوين وارتن وبْليك». «وكان فيلسوفَ العصْرِ الأكبرَ باركلي وناثِرَه الأكبرَ ستيرن». «لقد عامل النقاد عصر بليك معاملة لا عدل فيها، لأنهم لم يروا فيه إلا عصراً انتقالياً كلَّ

شعرائِهِ إما يبدون رد فعلٍ ضدَّ بوب وإما يمهـدون لوردزورث». لكن فـراي يتجاهل لسوء الحظ حقيقة أن هيوم هو الذي ساد فلسفة العصر وليس باركلي، وأن الدكتورجونسون كان لا يزال حيّاً. وقد ظل بليك مجهولا في عصره. ولا شك في أننا نلاحظ عند توماس وارتن اعترافاً بالمعايير الكلاسيكية وتـذوقا معتـدلا للتصويرية القوطية والجَلال القوطي، أي نظرية تضم معياراً مزدوجاً للشعر آمن بها بدون شعورٍ بالتناقض فيها يبدو(٨٥). إلا أن التناقض كامنٌ في الموقف ككل، ولا أفهم وجه الاعتراض على تسميته موقفاً سابقاً للرومانسية. فنحن نـلاحظ عمليةً تقوى فيها هذه الاتجاهات الخفية المبعثرةُ وتتجمَّعُ. ويصبحُ بعض الكتّاب مُزْدَوَجي الشخصية وتنقسمُ بعض البيوت، وإذا ما نظرنا لكل ذلك من زاوية العصر اللّاحق، حقٌّ لنا أن نسميه سابقاً للرومانسية ويبدو أن بوسعنا أن نمضي في التَّحدُّثِ عن الفترة السابقة للرومانسية، لأن هناك حقباً يسـود فيها نـظامٌ من الأفكار والممارسات الشعرية نجد لها مؤشرات في العقود السابقة لها. وقد كان اصطلاح الرومانسية برغم تأخر دخوله في اللغة، يفهم دائما بنفس المعنى تقريباً، وهو اصطلاح لا يزال مفيداً كوصفٍ للأدب الذي كُتِبَ بعد فترة الكلاسيكية المحدثة.



-٢-

وحدة الرومانسية الأوروبية

لو تفحصنا خصائص الأدب الذي دعا نفسه أو دُعِيَ رومانسيا في جميع أنحاء القارة الأوروبية لوجدنا في كل مكان هناك نفس المفاهيم الخاصة بالشعر وبطبيعة الخيال الشعري وكيف يعمل، ونفس المفاهيم الخاصة بالطبيعة وعلاقتها بالإنسان، ونفس الأسلوب الشعري الذي يتميز بطريقة في استعمال الصور والرُّموز والأساطير تختلف عن طريقة الكلاسيكية المحدثة التي سادت في القرن الثامن عشر. وقد تدعم العناصر الأخرى التي كثيرا ما يجري بحثها كالذاتية والنزعة القروسطية والفولكلور، إلخ، هذا الاستنتاج أو تعدله، ولكن المعايير الثلاثة التالية يجب أن تكون مقنعة بشكل خاص لأن كّلاً منها يتّصف بأهمية خاصة لجانب من جوانب كتابة الأدب: الخيال بالنسبة إلى نظرتنا للشعر، والطبيعة بالنسبة إلى نظرتنا للعالم، والرمز والأسطورة بالنسبة إلى الأسلوب الشعري.

يمثل الأدب الألماني أوضح الحالات. فكلتا المدرستين الرومانسيتين فيها تنظران إلى الشعر باعتباره معرفةً بالحقيقة في أعمق صورها، وإلى الطبيعة باعتبارها كُلاًّ يتصف بالحياة، وإلى الشعر باعتباره أسطورة ورمزاً بالدرجة الأولى. ولن يجادل في هذا أحد حتى ولو لم يقرأ لكاتب غير نوفالِسْ. غير أننا لا نستطيع قبول الرأي الألماني الشائع الذي يعتبر الرومانسية خلقَ الأخوين شليغل وتيك ونوفاليس وفاكنرودر. فلو استعرضنا تاريخ الأدب الألماني ما بين مسيح كلوبشتوك عام (١٧٤٨) وموت غوته عام (١٨٣٢) لما أمكننا إنكار الوحدة والتجانس في الحركة ككل، وهي الحركة التي يجب أن تدعي رومانسية من وجهة النظر الأوروبية. ويعترف بعض الباحثين الألمان مثل هـ. أ. كورف(٨٦) بهذا، ويتكلمون عن عصر غوته Goefhezeit أو الحركة الألمانية deutsche

Bewegung غير أن هذين المصطلحين يغفلان حقيقة أن التغيرات حصلت في عدة أقطار.

لكن لا بد من أن نسلّم بوجود فروق بين مراحل التطور المختلفة. فقد جاءت حركة العصف والضغط في السبعينات، وهي الحركة التي توازي ما ندعوه بالحركة السابقة للرومانسية خارج ألمانيا. غير أنها كانت حركة أشد عنفا وتطرفا من أي شيء يشبهها في إنكلترة وفرنسا، ولكن لابد من الاعتراف بأنها حركة مماثلة في كل نواحيها الأساسية، خاصة إذا عرفنا أن أهمَّ أثرٍ مُفْرَدٍ عليها كان أثر روسو، وتبيّنا المدى البعيد الذي مهدت به أفكار نقّاد إنكلترة واسكتلندة في القرن الثامن عشر لأفكار هيردر. إن المصطلح الألماني المعتاد die Klassiker مضلل إلى حدٍّ بعيدٍ، لأن الكتاب الألمان الذين يوصفون معاً بأنهم «الكلاسيكيون» الألمان يشكلون مجموعتين مختلفتين. إذ ينتمي كلٌّ من لِسِنْغ وفيلاند إلى الكلاسيكية المحدثة، بينما كان هيردر المتطرف في لاعقلانيته من السابقين للرومانسية [الممهدين لها]، وقل مثل ذلك عن غوته وشلر. وهذان الأخيران هما الكاتبان الوحيدان اللذان مرّا في مرحلةٍ كلاسيكية، في نظرياتهما بالدرجة الأولى. فمن الصعب أن نجد شيئا كلاسيكيا في كتابات شلر الإبداعية. وأنشودة الحنين المعنونة Die Gotter Griechenlands (آلهة الإغريق) أقرب ماتكون إلى حلم رومانسي. أما غوته فقد عبَّر عن مذهب كلاسيكي في الفنون التشكيلية، خاصةً بينما كان تحت تأثير رحلته الإيطالية، وكَتَبَ بعض الأعمال التي لا بدَّ من أن تبحث في أي تاريخ للكلاسيكية المحدثة، منها إفيغيني عام (١٧٨٧) ومراثٍ رومانيه وأخيليس وهرمان ودوررونيا عام (١٨٠٤) وربما هلنا. لكن أعظم أعمال غوته، مهما بلغ النجاح في الدفاع عن روحها الكلاسيكية، هي قصائده الغنائية الذاتية، وفاوست وروايته فلهلم مايستر ذات التأثير البالغ، وفيرتر بطبيعة الحال. وأنا أستغرب إصرار الكثير من الألمان على الحكم على أعظم كتّابهم بالاستناد إلى مرحلةٍ واحدةٍ من مراحل تطوُّره، وطبقا لذوقه التقليدي غير الأصيل في الفنون التشكيلية، فكل ما يملكه غوته من قوة فنية نجده في قصائده الغنائية

وفاوست والروايات، حيث لا أثر للكلاسيكية. ولو تفحصنا آراء غوته في الطبيعة لوجدنا أنه كان من أعداء التفسير النيوتوني للكون ووصْفِ القرنِ الثامن عشر له بأنه آلةٌ مُتْقَنَةُ الصُّنع، وأنه لم يكتفِ بالدفاع شعراً عن رأيٍ في الطبيعة يراها ديناميةً عضويةً، بل حاولَ أن يدعم ذلك الرأي بتجاربَ وتأمّلاتٍ علميةٍ (كما في نظرية الألوان وتَحوّل النَّباتات) وباستعمالِ مفاهيمِ الغَرَضية والاستقطاب وما إلى ذلك. لم تكن آراء غوته مطابقة لآراء شِلِنْغ، ولكن ليس من السهل تمييزها عنها. والمعروف أن شلنغ كان أبا فلسفة الطبيعة الألمانية. كذلك كان غوته رمزياً أسطورياً في كلٍّ من النظرية والتطبيق. وقد فسرَ اللغة باعتبارها نظاماً من الرموز والصور. وكان كلُّ تفلسفٍ حول الطبيعة عنده ضرباً من التجسيمية(٨٧). والظاهر أن غوته كان أول من فرّق بين الرمز والأليغوريا(٨٨). وقد حاول أن يخلق أساطير جديدة كأسطورة الأمهات في الجزء الثاني من فاوست وحاول أن يصف علاقة الله بالعالم وصفاً شعرياً. ومن الممكن أن يستعمل المرء التصور الأفلاطوني المحدث الذي ادّعى غوته أنه كان قد توصل إليه في سن الحادية والعشرين لشرح تلك القصائد(٨٩). والبحث الفلسفي المجرَّد الوحيد الذي كتبه غوته صاغ ما وصفه حتى في سنة ١٨١٢ بأنه der Grund seiner ganzen Existenz أي رؤية الله في الطبيعة والطبيعة في الله(٩٠). وهكذا نرى أن غوته ينسجم تمام الانسجام مع الحركة الرومانسية الأوروبية التي ساهم هو في خلقها مساهمةً لا تقلُّ عن مساهمة أي كاتب سواه.

لكن لابد من الاعتراف بأنه كانت هناك مرحلة هلينية بارزة في الحركة الرومانسية الألمانية، نجد جذورها عند فنكلمان الذي كان شديد الحماس لشافتْسْبري. وقد بلغ هذا الحماس الهليني درجةَ الحُمّى في ألمانيا في وقتٍ مبكر. وأهم وثائق هذه المرحلة قصيدة آلهة الاغريق لشلر وهايبيرين والأرخبيل لهولدرلن وبعض كتابات فلهلم فون همبولْتْ وكتاب غوته فنكلمان وقرنُهُ وكتابات فريدرخ شليغل المبكّرة. لكن ليس هناك ما يدعو الى الكلام عن «طغيان اليونان على ألمانيا»(٩١). فقد حدث مثل ذلك الحماس لليونان في كلٍ من فرنسا

وإنكلترة. ومن الخطأ في رأيي التقليل من أهمية هذه التطورات المماثلة بدعوى أنها لم تجد من يمثّلها من وزن غوته الألماني. فالهلينية المحدثة الفرنسية وجدت شاعراً عظيما واحداً على الأقل هو أندريه شنييه. ولا يجدر بالمرء أن ينكر الحماس الهليني الذي نجده عند كل من شاتو بريان ولامارتين أو المفهوم الديونيسي للأساطير اليونانية التي عبَّر عنها موريس دي غيران ذلك التعبير الجميل. ويجب ألا ننسى إحياء الروح اليونانية في الرسم والنحت عند كانوفا وثورْوَ الْدْسِنْ، وآنغْرْ Ingres وفلاكسْمَنْ. ولم يكنْ أيٌّ من هؤلاء من الألمان.

أما في إنكلترة فلم يُدْرَسْ دورُ الهلينية الرومانسية إلا مؤخرا(٩٢). وقد تبين أنها كانت واسعة الانتشار في القرن الثامن عشر، ووجدت من يعبر عنها تعبيراً شعرياً قوياً في أشخاص بايرون وشلي وكيتس. ولم تكن هذه الروح الهلينية الجديدة، سواءٌ منها الألمانية أو الإنكليزية أو الفرنسية معاديةً للرومانسية بالضرورة. فقد فُسِرّ هوميروس باعتباره شاعراً بدائياً. واستعان ليوباردي في معرض هجومه على الرومانسية بعالَمٍ إغريقيّ بدائي له صبغة رومانسية(٩٣). وقد عُرِفَ الجانبُ الأورفي* Orphic الأورجياستي** Orgiastic في الحضارة اليونانية في وقت مبكر جداً عند كل من فريدرخ شليغل وشلنغ وموريس دي غيران(٩٤). وما أبعد مفهوم كيتس عن العصور اليونانية القديمة الذي نراه في طور التكوين في هايبيريُنْ عن مفهوم الكلاسيكية المحدثة في القرن الثامن عشر عنها.

إن صح ما نذهب إليه هنا من أن جزءاً كبيراً من هذه النزعة الهلينية رومانسية

---

* الأورفي:
الأورفية هي إحدى العبادات اليونانية التي تنسب تعاليمها إلى الشاعر أورفيوس، وتتخذ أسطورة دايونايْسَسْ زاغْرِيَس مركزاً لها. لكن الكلمة تستعمل أيضاً للدلالة على الاتجاهات الغيبية النبوية في الشعر بشكل عام. (م)

**الأورجياستي:
تشير هذه الكلمة إلى الطابع الاحتفالي الجماعي الذي تميزت به بعض العبادات البدائية في العصور اليونانية والرومانية القديمة مما قد يكون تضمن الجنس الشعائري. (م)

الطابع أمكننا التقليل من التركيز المفرط الذي ظلَّ الألمان يقومون بـه على مـا افترضوه من تعارُضٍ بين الكلاسيكية والرومانسية. فلقد كان هذا التعـارض شخصياً خالصاً في جزءٍ منه كما يظهر التاريخ المفصل للعلاقات بين غوته وشلر والأخوين شليغل(٩٥)، وعبَّر في جزئه الآخر عن عودة من يسمُّون بالرومانسيين إلى مُثُلِ العصف والضغط التي حاول كلٌّ من غوته وشلر تقويضها بعنف زاد عن اللزوم. ومع ذلك فإن هناك وحدة جوهرية تنسحب على الأدب الألماني كله منذ منتصف القرن الثامن عشر على وجـه التقريب حتى وفـاة غوته. وتتمثـل هذه الوحدة في محاولة خلق فن جديد يختلف عن فن فرنسا في القرن السابع عشر، وفي محاولة التوصّل إلى فلسفة جديدة لا هي بالمسيحية التقليدية ولا هي بالتنويرية التي ظهرت في القرن الثامن عشر. وتؤكّد النظرة الجديدة على شمولية قوى الإنسان وليس على العقل وحده، ولا على العاطفة وحدها، بل على الحدس، أو الحدس الفكري، أو الخيال. وهي إحياء للأفلاطونية المحدثة ولمذهب وحدة الوجـود (مهما كانت تنازلاته للآراء الدينية التقليدية)، وللأحادية monism التي توصلت إلى توحيد الله، والطبيعة، والـروح والجسد، والـذات والموضـوع. وقد كـان المروّجون لهذه الأفكار على علم دائم بقلق هذه الآراء وصعـوبة تحقيقهـا، مما جعلها تبدو لهم في كثير من الأحيان مجردَ مُثُلٍ بعيدة المنال. ومن هنـا جاءت «الرغبة التي لا تنتهي» التي ميزت الرومانسيين الألمان، والتأكيد على التـطور، وعلى الفن باعتباره تلمّساً لعالَمِ المثال. وقد كان الانغماس في الأمور الغـريبة البعيدة ذات الأشكال المتعددة جزءاً من رد الفعل ضد القرن الثامن عشر وشعوره بالدعة. وأخذت قوى الروح المكبوتّة تبحث عن مثيلاتها ومُثُلها في فترة ما قبل التاريخ، في الشرق، في العصور الوسطى، وأخيرا في الهند، مثلما أخذت تبحث عنها في عالم اللاوعي والأحلام.

عاصر الكتّابُ الرومانسيون الألمان فترة ازدهار الموسيقا الألمانية: فترة بيتهوفن وشوبرت وشومان وفيبر وغيرهم. وقد استخدم الكثير من هؤلاء الموسيقيين ما كان يكتب في زمانهم من شعر ألماني في أغانيهم، أو ـ كما في حـالة بيتهـوفن ـ

كمصدر إلهام في سمفونياتهم. ولا شك في أن هذا التعاون مهمّ، غير أنه لا يكفي وحده كصفة مميزة لكل الرومانسية(٩٦)، ذلك أن التأكيد على هذا الجانب يخفي الصفة الدولية للحركة لأن التعاون مع الموسيقا لم يكن له وجود في إنكلترة، وجاء متأخرا في فرنسا. لكنه يشير إلى حقيقة بيّنة وهي أن الرومانسية الألمانية كانت أعمق غوراً منها في الأقطار الأخرى وأنها أثّرت على كلّ نواحي النشاط الإنساني - على الفلسفة والسياسة والفلولوجيا والتاريخ والعلوم وكل الفنون الأخرى - تأثيرا فاق هناك ما بلغه في أي مكانٍ آخر. لكن الاختلاف بين ألمانيا والأقطار الأخرى في هذه الناحية أيضا كان اختلافا نسبياً فقط. فقد ظهرت في بعض الأقطار الأخرى، وخاصة في فرنسا، فلسفةٌ وفلولوجيا وتاريخ، وسياسة وعلوم رومانسية (مثلما نجد عند ديلاكروا وبيرليوز وميشيليه، وكوزان). ولا يؤكد على انفراد ألمانيا في هذا المجال إلا الكتابُ الألمان الذين يرون في الرومانسية أسلوبا ألمانيا خالصاً، وأعداءُ الرومانسية، وأعداء هتلر ممن يرغبون في الترويج لدعوى أن كلّ شرور القرنين الماضيين جاءت من ألمانيا. والرأي الوحيد الذي يأخذ كل العوامل بالحسبان هو أن الرومانسية حركة عامة في الفكر والفن الأوروبيين، وأنها حركة لها جذور محلية في كل قطر من الأقطار الرئيسة، فالثورات الثقافية التي لها مثل ذلك الأثر العميق لا تحدث عن طريق الاستيراد.

كان انتصار الرومانسية في ألمانيا أكمل مما في سواها لأسباب تاريخية واضحة. فقد كانت حركة التنوير هناك ضعيفة قصيرةَ العمر. ولم تأتِ الثورة الصناعية هناك إلا في وقت متأخّر. ولم يكن في ألمانيا بورجوازية عقلانية تقود المجتمع. وشعر الناس أن حركة التنوير غير الأصيلة المستمدة من الخارج، والمعتقدات الدينية التقليدية الجامدة، لم تكن تبعث على الرضى. ولذلك فتحت هذه الأسبابُ الاجتماعية الفكرية الطريقَ أمام أدبٍ أنتجَ معظمَهُ مفكّرون غير ملتزمين، ومعلّمون، وجرّاحون في الجيش، وموظفو مناجم الملح، وموظفو المحاكم، ومن لف لفّهم، ممن تمردوا على مُثُلِ الإقطاع والطبقة الوسطى. لقد كانت الرومانسية في ألمانيا، أكثر منها في إنكلترة وفرنسا، حركةَ مفكرين انفصمت

غُراهم الطبقية فأنتجوا أدبا بعيداً عن الواقع المألوف والهموم الاجتماعية. ومع ذلك فقد بولغ كثيراً في جمالية كتّابٍ مثل غوته وفي انعدام الالتزام الاجتماعي عندهم. وسمعنا أكثر مما ينبغي عن غوته الأولمبي، ولا يدرك من يقتبس ein garstig lied, pfui, ein politisch lied! («أغنية مقرفة تفوح منها رائحة السياسة!») أن هذا الاقتباس هو تعبيرٌ درامي يطلقه طالب في قبو أورباخ.

إن من العبث إنكار الصفات الخاصة بالعصر الرومانسي الألماني (وقد نتوقف هنا لنقول إن لكل عصر صفاتِهِ الخاصة)، غير أن كل آرائه ووسائله الفنية تقريبا لها ما يماثلها خارج ألمانيا. ولا يعني قولنا إن الكتّاب الألمان الكبار أخذوا الكثير من المصادر الخارجية (روسو، وكتاب الفترة السابقة للرومانسية في إنكلترة)، أو من مصادر الماضي البعيد، ألمانية وغير ألمانية، كانت في متناول غيرهم من شعوب أوروبا كالأفلاطونية المحدثة، وجيوردانو برونو، وبِهِمْهْ، ولايْبْنِتْزْ، وسينوزا (وقد فهم من جديد) - لا يعني قولنا هذا إنكار الأصالة. فالألمان بدورهم أثروا على الأقطار الأخرى، لكن تأثيرهم أتى لأسباب تاريخية واضحة في وقت بلغ من تأخّره أنهم لم يعودوا المصدر الوحيد للتحول نحو الأفكار والأساطير الشعرية التي ندعوها رومانسية في العادة. ففي إنكلترة كان بِهِمه مُهمّاً لِبْليك، وشلنغ وأوغوست فلهلم شليغل لكولرج، وبيرغر وغوته لِسْكُتْ (دون أن يكون ذلك بشكل حاسم)، وغوته وجان بول لكارلايل. لكن التأثير الألماني على وردزورث وشلي وكيتس وحتى بايرون كان تافها. وفي فرنسا جاء الأثر الألماني بعد ذلك بكثير. كان أوغوست فلهلم شليغل مهمّاً جدا كما أسلفنا في إدخال المصطلحات النقدية الجديدة. وهناك نواح ألمانية قوية في كتابات نوديه وجيرار دي نرفال وكينيه الذي درس هيردر وكرويتزر. وقد يمكن الدفاع عن أهمية الأغاني الألمانية Lieder للقصائد الغنائية الفرنسية(٩٧)، غير أنه لا شك في أن الكتاب المهمّين (أمثال شاتوبريان ولامارتين وفيني وهوغو وبلزاك وسانت بوف) لم يتأثروا كثيراً بألمانيا، ولابد من تفسير نواحي الشّبه بوجود سوابق إنكليزية أثرت في الأدبين، وبوجود وضع أدبي وثقافي متشابه في البلدين.

أما في فرنسا فإن ما يخفي معالم الصورة أمامنا هو الإصرار الرسمي على اعتبار أن الحركة الرومانسية بدأت مع انتصار إرناني سنة ١٨٣٠ ، وهي حادثة ثانوية إذا نظرنا إليها من منظور المستقبل ، ولكنها تخفي حقيقة التغير العميق الذي حصل في الأدب الفرنسي الباريسي الرسمي . وقد أدرك الفرنسيون أنفسهم ذلك رغم أن العيد المئوي للرومانسية احتفل به سنة ١٩٢٧ . فهذا أول مؤرخ للرومانسية في فرنسا، وهو ف . ر. تورينكس، يقول إن الرومانسية ولدت عام ١٨٠١، وإن شاتوبريان كان أباها، وإن المدام دي ستال كانت عرّابتها (ولا يقول شيئا عن أمها) . وفي عام ١٨٢٤ لاحظت مجلة ملهمة الشعر الفرنسية La Muse Francaise الدور الحاسم الذي لعبه كل من روسو وبيرناردان دي سان بيير، وكان رأي أَلْفرِدْ مِشْييل Michiels في كتابه تاريخ الأفكار الأدبية في فرنسا (١٨٤٢) أن الرومانسية برمّتها موجودة في كتابات سِباسْتْيَن مرسييه(٩٨) . وحاول البعض أن يجد للرومانسية أجدادا في الماضي الأبعد، ففسّر فاغيه الشعر الفرنسي الذي ينتمي إلى ما حول عام ١٦٣٠ بالإشارة إلى لامارتين، وادعى برونتيير أن بذور الميلودراما تكمن في فيدر(٩٩) . لكن الآراء المتّزنة هي التي استقرّت . فبُحِثَتْ العناصر الرومانسية في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر بحثاً منظماً، مُقْنِعاً بشكل عام، نمثل عليه بالأعمال الممتازة التي قام بها كل من بيير تراهار Trahard وأندريه مونلون(١٠٠) Monglond في مجال تاريخ الأدب العاطفي الذي تعزى أصوله إلى أيام بريغو. وقد درس دانييل مورنيه يقظة الإحساس بالطبيعة وكرّس غلبرت شِنار كثيراً من جهده لولَعِ الفرنسيين بالعامِلَيْن البدائي والغريب(١٠١) ، كما بيّن أوغوست فيات Viatte بشكل يدعو إلى الإعجاب تيار الإستنارة* illuminism والثيوسوفية** القوي في القرن الثامن عشر في

---

* الإستنارة:
ترجمة لكلمة illuminism تفادياً للخلط مع عصر التنوير. وهذا المذهب اعتنقته جماعات سرية تدعى illuminati (المستنيرين) في كل من ألمانيا وفرنسا في القرن الثامن عشر، آمنت بالربوبية deism وبالنظام الجمهوري . كما أطلق اسم المذهب على الموسوعيين الفرنسيين، =

فرنسا(١٠٢)، وبيّن الدور الهامّ الذي لعبه سان مارتان لا في فرنسا وحسب (دي ميستر وبالانش) بل في ألمانيا أيضا (هامان، بادر، بل حتى غوته ونوفالس). أما روسو فلم يتوقف عن جذب نظر الباحثين، فعده بعضهم منبع الرومانسية، منهم أصدقاء مثل ج. ج. تِكْسْتْ ومنهم أعداء يسعون إلى تقليص الرومانسية وجعلها رديفة للروسوية(١٠٣). لكننا نبالغ في أهمية روسو إذا جعلناه مبتكِرَ الاتجاهات التي ساعد هو على إشاعتها ولم يكن خالقها. غير أن كل ما تبيّنه هذه الدراسات الفرنسية المتناثرة هو وجود أمثلة متباعدة من كتابات تستبق بعض الاتجاهات والأفكار والعواطف الرومانسية، ولا تثبت وجود أدب رومانسي حقيقي في القرن الثامن عشر في فرنسا. أما وجود مثل ذلك الأدب فقد أثبته كورت فايز Wais(١٠٤) الذي بين أنه كانت هناك مجموعة كاملة من الكتاب الفرنسيين الذين هاجموا الفلاسفة philosophes والتراث الكلاسيكي المحدث، وركّزوا على البدائية، وقالوا بوجود انحطاط، لا تقدم، ثقافي، وهاجموا العلوم، وشعروا بالميل نحو الدين، بل وحتى نحو الخرافات والغرائب. ولا شك أن الكثير من الكتاب الذين استشهد بهم فايز كانوا ثانويين بل هامشيين، فكتاب رامون دي كاربونيير آخر مغامرات الشاب أولبان Les dernieres aventures du jeune d'Olban (١٧٨١) ليس أكثر من تقليد باهت لآلام فيرتر. إلا أن فايز أثبت انتشار اللاعقلانية بين كتّابٍ مثل مرسييه وشاسنيون، ولوازيل دي تريوغات وغيرهم، مما يمكن مقارنته بحركة «العصف والضغط» الألمانية.

تلقت هذه الحركة السابقة للرومانسية في فرنسا نكسة مؤقتة على يد الثورة التي

= وعني فيما عني أنهم كانوا ملحدين. (م)

**الثيوسوفية:

تشير هذه الكلمة إلى تعاليم الفيلسوف بهمه التي تقيم معرفة العالم الطبيعي على معرفة العالم الإلهي، كما تشير إلى حركة أحدث عهداً تدّعى القدرة على التوصل إلى معرفة أعمق بالطبيعة مما يتيحه العلم التجريبي، وهي بهذا المعنى تندرج تحت ما ندعوه بعلوم الغيب، ولكنها وفّرت لبعض الشعراء مثل وليم بتلر ييتس نظاماً من الرموز في فترة كانت الحركة الرمزية في أوج نشاطها. (م)

تبنّت الكلاسيكية والعقلانية وعلى يد الإمبراطورية التي كان لها هي الأخرى كلاسيكيتها الرسمية. غير أن الرومانسية ازدهرت بين المهاجرين الموالين للملكية، فكانت المدام دي ستال داعية الرومانسيين الألمان. ولا يمكن حشر شاتوبريان بين الكلاسيكيين مهما بلغ من اهتمامه بالعصور الكلاسيكية ومن تحفّظاته تجاه شكسبير أو اتجاه العديد من معاصريه. وما كتابه **روح المسيحية** (١٨٠٢) إلا كتابٌ في فنّ الشعر الرومانسي. ولو طبّقنا معاييرنا لوجدنا أن شاتوبريان يؤمن بنظامٍ عضوي رمزي يسود الطبيعة، وأنه من خيرة من يستخدمون الأسطورة والرمز. لكن لم يكن شاتوبريان والمدام دي ستال وحيدين في هذا المجال. فقد توصل شنييه نفسه إلى فكرة شعر جديد أسطوري، خاصة في قصيدته **هرمس**(١٠٥) غير الكاملة. أما في **أوبرمان** (١٨٠٤) لسِنانكور فإننا نجد النظرة الرومانسية للطبيعة في أوج ازدهارها: «ان الطبيعة في أجلى صورها تكمن في العلاقات الإنسانية، فبلاغة الأشياء هي بلاغة البشر. وخصب الأرض والسماوات الواسعة والمياه الجارية ما هي إلا التعبير عن علاقات تشعر بها قلوبنا وتضمّها»(١٠٦) ويجد أوبرمان باستمرار في الظواهر الخارجية أشباهاً تجعلنا نحس بانتظام الكون. وحتى الأزهار والأصوات والروائح وأشعة الضوء تصبح «مواد تشكلها فكرة خارجية كما لو كانت أشكالا لشيء لا يرى». والحالات الذهنية التي يصفها سنانكور غريبة الشبه بتلك التي يصفها وردزورث، ولكنه على عكس وردزورث (إن شئنا تناسي مثالية نوفالس «السحرية») يمرّ في تلك الحالات كما لو كانت لعنةً عليه. وهو يشكو بمرارة من أن القدر قد حكم عليه أن يعيش حياته كأنها حلم(١٠٧). ولذا فإن فنّه أقرب إلى الحلم السلبي.

كذلك نجد عند شارل نودييه كل ما اعتدنا عليه من المواضيع والأفكار الرومانسية. كان نودييه ذا معرفةٍ دقيقةٍ بعلم الحشرات فحوَّل عالمَ الحشرات إلى أساطير. ورأى في الطبيعة أبجدية تحتاج رموزها إلى حل. ووجد في عالم الحشرات والنقاعيات infusoria شبيهاً غريبا لأشكال الفن الإنساني، ورأى الكون كعمليةِ توالُدٍ مستمرة، كعملية تطوّر مدهشة نحو المدينة الإنسانية الفاضلة. لقد كان

نوديبه على معرفة بكتابات سويدنبورغ وسان مارتان، واستعمل أبحاث الفسيولوجي الإيطالي ماليبغي. وكتب قصص جِنّيات رومانسية (مثل جنية الفُتات La Fee aux Miettes) وقصصاً خيالية مثل ليديا أو البعث (١٨٣٩) التي تشبه أناشيد إلى الليل لنوفالس(١٠٨).

كذلك تنسجم التَّوافُقات الشعرية والدينية للامارتين (١٨٣٠) مع أفكارنا تمام الانسجام، إذ نجد فيها أوجز تعبير عن النظرة الرومانسية للطبيعة باعتبارها لغة، أو نظاما متناسقا من الألحان المتناغمة. وفيها يرى لامارتين العالم كله كنظام من الرموز، والتوافقات، تملؤه الحياة وينبض نبضا إيقاعيا. ولا تقتصر مهمة الشاعر على قراءة هذه الأبجدية، بل يجب أن يتشبع بها، أن يشعر بإيقاعها ويعيد خلقه. وتتميز سقطة الملاك (١٨٣٨) بتصور أسطوري للملحمة شبيه بما نجده عند بالانش، فهناك سلسلة الوجود. وهناك المفهوم الخاص بتحوّل كل ذرة وكل عنصرٍ إلى فكر وعاطفة(١٠٩).

أما فيني فيختلف. فهو لا يقبل المفهوم الرومانسي للطبيعة، بل يؤمن بثنائية الإنسان والطبيعة، وبتيتانية تشاؤمية* هي عبارة عن احتجاج دائم ضد نظام الطبيعة. إذ أن الطبيعة عنده ميتة، صامتة، بل معادية للإنسان. لكن هذه الثنائية الأخلاقية الحادة التي تضع الإنسان مقابل الطبيعة تمتزج عند فيني برمزية رومانسية من كل جوانبها: «أعظم العباقرة هم الذين اكتشفوا أفضل المقارنات. إنهم الأغصان التي نتشبث بها في الفراغ الذي يحيطنا. . . وما كل فرد إلا صورة لفكرة في الذهن العام»(١١٠) وتنتظم الكثير من قصائد فيني حول رموز مثل البوق، والثلج، والزجاجة في البحر. وكان اهتمام فيني بالأساطير واضحا. فقد خطط لكتابة سلسلة طموحة جدا كان المفروض أن تضم جزءا عن يوم الحساب،

---

*التيتانية:

كان العمالقة (Titons) في الأساطير اليونانية هم أبناء يوارنوس (السماء) وجيا (الأرض). وقد كافحوا من أجل السيطرة على السماء ولكن زوس قهرهم. ولذا فإن التيتانية تعني ثورة هؤلاء (أو من هو في مقامهم) ضد نظام الكون وما يتضمنه ذلك من فشل محتوم (مصدر التشاؤم). (م)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وآخر بعنوان الشيطان مخلصا، لكنه لم يكمل مِنها إلا Eloa (وهي قصيدة دينية) والطوفان.

أصبح فكتور هوغو في أواخر عمره أشد الرومانسيين طموحا في نزعاته الأسطورية والرمزية ودعوته لدين جديد. لقد اضمحلت شهرته في القرن العشرين، غير أن محاولات عدة جرت لإنقاذ أعماله المتأخرة من النسيان ـ مثل أجزاء من أسطورة القرون ونهاية الشيطان، والله. ولم تقتصر هذه المحاولات على الباحثين الأكاديميين، بل قام ببعضها شعراء سرياليون(١١١). ويؤكد هؤلاء على ذلك الجانب من نتاج هوغو المتأخر الذي تسوده النزعة الأسطورية، والرهبة، والجَلال، بل والعبث أحيانا. وهوغو ينسجم مع تصورنا العام للرومانسية انسجاما لا شائبة فيه، مهما كان رأينا في شعره. لقد اندهش مؤرخو الأفكار من ذلك الصفاء المُطْمَئِن الذي يلفُّ تركيبته التي لا تحجم عن المتناقضات، فتصف الله، من خلال إيمانها بوحدة الوجود وبالربوبية، بأنه منتشر في الكون، وبأنه متعالٍ، وتستمد الأفكار من كل المصادر، من الأفلاطونيين والفيثاغوريين الحديثين... من سويدنبورغ وبالانش، ومن المستنيرين Illuminati المعاصرين والكاباليين، وتصر على انتزاع الأصالة من كل أنواع الدُّيونِ هذه. ويعبرهوغو عن مذهب امتداد النفس في الطبيعة panpsychism، وعن اعتقاده بانتشار بواكير الوعي في كل مظاهر الطبيعة (كما في طقوس تقديس الأنثى Le Sacre de la Femme «وبانتصار الوحدة على الكثرة، والكلّ على الزائل، والحياة الكلية النابضة على كل ما يحدُّ ويكبتُ ويحرم»(١١٢) وفي قصيدة الساتير نجد الساتير وقد جيء به إلى حضرة الآلهة حيث يُطْلَبُ منه أن يغني ليمتع آلهة الأولمب الذين يحتقرونه: "Le satyre chanta la terre monstrueuse" («غنّى الساتير الأرض الوحشية») ويكبرُ جسمه مع غنائه إلى أن يصبح تجسيدا للطبيعة والحياة. ثم يعلن عن نفسه في البيت الأخير: "Place a tout ! Je Suis Pon, Jupiter, a genoux !" («كل شيء ممكن! أنا بان يا جوبيتر، إركع!») وفي نهاية الشيطان يُغْفَر للشيطان ويموت في خاتمةٍ مدهشةٍ يقول فيها الله:

«الشيطان مات! فانبعث يا لوسِفَر السماوي!» وهكذا يُحْتَوىٰ الشَّرُّ ثـانيةً لأن الشيطانَ أحبَّ الله في الحقيقة، وكان جزءاً من العناية الإلهية. وفي الله يستعرض هوغو الفلسفات التي يرفضها أو يسخر منها: الإلحاد، والتشكك، والثنائيـة، والإيمان اليوناني بتعدد الآلهة، ويهوه العبراني. بينما يعبر ملاكٌ عن وحدةٍ وجودٍ روحية بقوله: "Tous les etres son Dieu; tous les flots sont la mer." («كل الكائنات الحية هي الله، كل الأمواج هي البحر»). وتختتم القصيدة بنشيد موجّهٍ إلى الله الذي يتبين أنه سلسلة محيرة من التناقضات، أنه ضوء باهر هو في نـفس الـوقـت ظـلام: "Rien n'existe que Lui; le flamboiement profond." («لا شيء يوجد سواه، ذلك النور العميق»). وهكذا نجـد أن المعتقدات والمواضيع الرومانسية كلها تتلخص عند هوغو: الـطبيعة العضـوية المتطورة، الشعر باعتباره نبوءة، الرمز والأسطورة بـاعتبارهمـا وسيلتي الشعر. كذلك نجد عنده أن اتفاق الأضداد والتركيز على ما هو غْروتِسْكْ* وشرّير وقد احتوتهما هارمونية الكون واضحان تمام الوضوح، وكانا واضحين حتى في نظرياته الإستطيقية المبكرة، كما في مقدمته لِكْرُمْولْ. ربّما أخذت جِدَّتُهُ وحماسُهُ النَّبوي وإيماءاتُهُ الفخيمة تبدو دَعِيَّةً سخيفةً في نَظَر أجيالٍ فقدتْ نظرَتَهُ للشعر، لكنَّ هوغو حشد كلَّ الأدلة الممكنة لإثبات النظرة الرومانسية للطبيعة، ولاستمرارية العلاقة بين الإنسان والطبيعة، ولكمال الإنسان في النهاية.

لا يُعَدُّ بلزاك رومانسياً في العادة، ولربما كان من العسير احتسابه كذلك في العديد من مظاهر كتاباته المذهلة، إلا أن إرنست ر. كورتسيوس(١١٣) كان على صواب حين أكد على جانب لابد من أنه قد جَذَبَ اهتمام كل من قرأ الكوميديا

---

*غروتسك:

اصطلاح يصف ا قد يضيفه الرسام أو النحات من تشويه ومبالغة على الأشكال الطبيعية بحيث يستثير السخرية والنفور. وفي الأدب تطلق الكلمة على التأثير المماثل الذي تنتجه المبالغة في رسم الشخصيات أو المواقف، كما في بعض روايات دكنز. (م)

الإنسانية - ألا وهو اهتمام بلزاك بالسحر وعالم الغيب*. وستظهر أي دراسة لآراء بلزاك الدينية أنه قد أعلن نفسَه سويدنبورغيا عدة مرات. وهناك في لويس لامبير التي تضم الكثير مما هو مستمد من حياة الكاتب، عرضٌ لنظامٍ فكريٍ لابد من أن يكون مُمَثِّلاً لفلسفة بلزاك نفسه. ومدحٌ بليغٌ لسويدنبورغ باعتباره بوذا الشمال. كذلك تعجُّ صفحاتُ سيرافيتا بالسويدنبورغية، تلك الفلسفة الثيوسوفية التي تؤمن بوحدة الوجود والحلول، والتي لابد من أن بلزاك اعتبرها غير متعارضة مع الكاثوليكية ومع دعمه الخاص للكاثوليكية السياسية. ومهما يكن من أمرِ معتقدات بلزاك الدينية فإن بلزاك اعتقد اعتقاداً لا شك فيه بمذهبٍ في الطبيعة دعاه الماجية magisme. وكان شديد الإعجاب بعلم الأحياء في زمانه، خاصة بكتابات جفري سان هيلير ورأيه بأن هناك حيواناً واحداً فقط. وقد انشغل بلزاك وانخدع بكل أشكال المغناطيسية والمِسْمَرية والفرينولوجيا التي تقوم جميعها على وحدة الطبيعة. وكان بلزاك، مثل الرومانسيين، يؤمن بنظرية في الحدس أطلق عليها الاصطلاح الغريب: «الخصوصية» specialite لتمييزها عن الغريزة والتجريد(١١٤) كذلك كان بلزاك شديد الحماس للأساطير وفسَّر كلَّ الطقوس والمذاهب والأساطير والأسرار الدينية، والأعمال الفنّية تفسيراً رمزياً. وكتب بلزاك: «لا نجد الكتابات الهيروغليفية هذه الأيام على الصخور المصرية فحسب، بل نجدها أيضا في الأساطير التي هي عوالمٍ متّحدة». وقال عن قصة (قطعة الجِلْد) La peau de chagrin: «كل شيء فيها أسطورة ومجاز». وهو دائما يفسر أعماله تفسيراً رمزيا. فقصته **العانس** مثلاً تضم استخداماً رمزياً غريباً **لأورلاندو الغاضب**. ورغم أن أجزاء طويلة من أعماله قد لا توحي بذلك، إلا أنه استمد الإلهام من نمط غريب من علوم الطبيعة، أو ما وراء الطبيعة، أو الطاقة

---

* الغيبية:

أستعمل هذه الكلمة ترجمة لكلمة Occu ltism، وأقصد بها ما يدعي بعلوم الغيب عادة من سحر وتنجيم وسيمياء وما يتصل بها من «روحانيات» يعتبرها غير المؤمنين بها من قبيل الدَّجل. [المترجم].

الرومانسية، بكل قوانينها الخاصة بالتعويض والاستقطاب والسوائل، الخ.

كذلك يتفق العديد من الكتاب غير المشهورين هذه الأيام مع معاييرنا. فقد آمن بييرسيمون بالانش بمفهوم غيبي فيثاغوري للطبيعة ولانسجام الأجرام السماوية (الأعداد السبعة تنتج موسيقا لا نهاية لها)، وصوَّر لنا رؤيا أخروية تتحول فيها المادة إلى روح عن طريق قوة مغناطيسية جديدة، وتختفي الحيوانات بعد أن تتمثلها حياة الإنسان. ولم يكن بالانش أسطوريَّ النزعة، وفيلسوفَ طبيعةٍ مغرباً فحسب، بل كان رمزياً قال بوحدة الأحاسيس قبل مالارميه بوقت طويل»(١١٦).

وكان إدغار كينيه Quinet وثيق الصلة ببالانش وبالألمان طبعاً. وكان من رأيه أن الدين من اختصاص الشاعر، فالشاعر يحطم الرموز الجامدة التي يجدها في العقيدة من أجل تجديدها، واعتقد أيضاً بملحمة مستقبلية «ستوحد كل حكايات الأولين بجعلها حكاية واحدة»(١١٧).

كذلك ينسجم موريس دي غيران مع أفكارنا. إذ تظهر في أعماله نقاط الاتفاق الكبرى: الآراء الخاصة بوحدة الطبيعة. والاستمرارية في سلسلة الخلق، وأولوية الحاسة الحادسة لدى الإنسان، وهي الحاسة التي تظهر نشاطاً خاصاً عند الشعراء الذين ينحصر دورهم في تفسير ذلك «الرداء الهفهاف من الرموز التي ندعوها الكون». وقد عبر عن شعوره بالتوحد مع الطبيعة تعبيراً جميلاً في يومياته حين تحدث عن رغبته «في النفاذ إلى أعماق الطبيعة... والاندماج بالربيع، واستنشاق الحياة بكل جوارحه، والشعور بالزهور والمروج والطيور والغناء، وبالمرونة والنضارة والشبق والطمأنينة» وكان غيران يريد «أن يحس جسديا بأننا نحيا في الله ومنه». وقد طمح إلى خلق أساطير وثنية جديدة، كما في القنطور Le centaure وأن يحول الطبيعة إلى كائن روحي كما في تأملات حول موت مريم، وشعر بالظمأ الرومانسي لأن يصعد إلى أصول الإنسانية، إلى أصول نفسه كطفل، ولأن يجد «نقطة الانطلاق من الحياة الشاملة»(١١٨).

أما جيرار دي نرفال فهو أشدّ الرومانسيين الفرنسيين إيمانا بعالم الغيب وما فوق الطبيعة، وأقربهم إلى أشد الألمان الذين عرفهم وأحبَّهم إغرابا. وقد اعترف الرمزيون به كممهد لهم. وتتشكل أوريليا بوجه خاص من سلسلة من الرؤي والأحلام التي تحاول أن تحيل حياة المؤلف كلها إلى أسطورة. وقد آمن نرفال، كما آمن كيتس، بحقيقة كل ما خلقه الخيال إيمانا حرفياً. وتتكون كل أعمال نرفال من عالم من رموز الأحلام والأساطير. تملؤه الأفكار السويدنبورغية وغيرها من المعتقدات الغيبية. فالطبيعة عنده نسيج من الرموز في كل ناحية من نواحيها. وهو يتكلم عن مؤامرة كبرى تشارك فيها كل المخلوقات الحية لإعادة تأسيس العالم بالشكل الذي كان عليه من تناسق أوَّلَ ما خُلِقَ: «قلتُ لنفسي: كيف وُجِدتُ كلَّ هذا الوقت خارجَ الطبيعة بدون توحيد نفسي معها؟ كل شيء يتطابق مع كل شيء آخر. الأشعة المغناطيسية المنبعثة مني أو من غيري تخترق سلسلة المخلوقات اللّانهائية دون عائق؛ إنها شبكة شفافة تغطي العالم، وتصل خيوطها الدقيقة بين بعضها وبين الأجرام السماوية والنجوم، أنا الآن أسير على الأرض، ولكنني أتحدث مع النجوم الهازجة التي تشاركني أفراحي وأتراحي!»(١١٩).

أشرت فيما تقدم إلى بعض مصادر الرومانسية الفرنسية ـ سويدنبورغ وسان مارتان والألمان. لكن يجب ألا يغرب عن بالنا أنه كان هناك نشاط مماثل لا يستهان به في كل مراحل الفكر الفرنسي. فقد تحدث ميشيليه عن رؤية تاريخية في مجال التاريخ. وشارك المفكرون الفرنسيون الكاثوليك الرومانسيين في الكثير من أفكارهم واتجاهاتهم الرئيسة. وهناك «شبه يلفت النظر بين مذهب هيغل ومذهب بونال Bonald»(١٢٠). وكان جوزيف دي ميستر، في شبابه على الأقل، مشبعاً بالأفكار الأسطورية والماسونية والتنويرية التي كانت شائعة في وقته، فتركت آثاراً قوية على فكره الناضج. وهو يقول في رسالة لبونال: «إن العالم الطبيعي ليس أكثر من صورة، أو من تكرار للعالم الروحي، إن شئت». ولا وجود للمادة بدون العقل. والكاثوليكية لا ترفض تعدد الآلهة رفضاً تاما، بل تفسر الأساطير اليونانية الرومانية وتصححها. «إن اسم الله، من دون شك، يستبعد ما سواه ولا يمكن

الإفصاح عنه. ومع ذلك فإن هناك آلهة كثيرة في الأرض والسماء. هناك عقول أخرى، وطبيعات أفضل، وبشر مُؤَلَّهون. وآلهة المسيحية هم قديسوها»(١٢١).

إن هذه الحركة الانتقائية برمتها تنسجم، بما استمدته من المصادر الألمانية ومن شلنغ على وجه الخصوص، مع أفكارنا، ويساعد الكثير مما ظهر في علوم فرنسا في ذلك الوقت على إعادة خلق المناخ الفكري الذي ازدهرت الرومانسية الفرنسية في ظله.

وإذا ما انتقلنا إلى إنكلترة وجدنا اتفاقاً تاما بين الإنكليز وبين الفرنسيين والألمان حول كل المسائل الجوهرية. فكبار الشعراء في الحركة الرومانسية الإنكليزية يشكلون مجموعة متجانسة إلى حدٍ كبير. وهم يتفقون في نظرتهم إلى الشعر وفي مفهومهم عن الخيال، ونظرتهم إلى الطبيعة والعقل. كما يتفقون في الأسلوب الشعري، وفي استعمال الصور والرموز والأساطير، بشكل يختلف تمام الاختلاف عن كل ما نعرفه عن القرن الثامن عشر، مما جعل معاصريهم يشعرون بغموضهم وصعوبة فهمهم.

لا يكاد التطابق في مفاهيم الشعراء الرومانسيين الإنكليز يحتاج إلى إثبات. فبْليكْ يعتبر الطبيعة كلها رديفةً للخيال نفسه. ويرى أن هدفنا الأعلى هو:

أن ترى العالم في حبة الرمل.
والسماء في زهرة برية.
فامسك اللانهائية في راحة يدك.
والأبدية في نطاق الساعة(١٢٢).

وهذا يعني أن الخيال ليس هو القدرة على التصور البصري فقط، تلك القدرة الواقعة في مكان ما بين الإحساس والعقل، حسبما اعتقد كل من أرسطو وأَدِسُنْ، ولا هو القوة المُبْتَكِرة التي نجدها عند الشاعر، والتي فهمها هيوم وكثيرون غيره من مُنَظِري القرن الثامن عشر على أنها «مزيجٌ من الإحساس الأصيل في النفس، وقوة الربط بين الأشياء»(١٢٣)، وملكة الفهم أو التصور، بل هو قوة خلّاقة «ينفذ

العقل عن طريقها إلى كبد الحقيقة، ويقرأ الطبيعة باعتبارها رمزاً لشيء خلفها أو فيها لا يدرك في العادة»(١٢٤). وهكذا صار الخيال أساسا لرفض بْليكْ للتصور الميكانيكي للعالَم، أساساً لنظرية مثاليةٍ في المعرفة.

ضوء الشمس عندما تنشره
يعتمد على العضو الذي يلحظه(١٢٥)

وأساساً لنظرية استطيقية تحاول بطبيعة الحال أن تبرر الفن بشكل عام، وما يمارسه الفنان بشكل خاص. ويبرر هذا المفهوم الخاص بالخيال ضرورة الأسطورة، وضرورة الاستعارة والرمز باعتبارهما واسطةَ التعبير عنها تبريراً كافياً.

ولا يختلف مفهوم الخيال عند وردزورث عن هذا كثيراً رغم أن وردزورث يعتمد اعتماداً أكبر على نظريات القرن الثامن عشر، ويقدم بعض التنازلات للمذهب الطبيعي. غير أن وردزورث لا يمكن تفسيره باستعمال اصطلاحات هارتلي فقط(١٢٦)، فالخيال عنده خلّاق، يساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة، ولذا فهو المبرر الأساسي للفن. وهو يرى أن الشاعر روح حية «تنفذ إلى حياة الأشياء». ولذا فإن الخيال وسيلة للمعرفة تحول الأشياءَ، وتنفذ من خلالها، حتى ولو كانت هذه الأشياء «زهرة حقيرة»، أو حماراً وضيعاً، أو ولداً غبياً، أو طفلاً. اسمعه يخاطب الطفل بقوله: «أيها النبي الجبّار، يا صاحب البصيرة المبارك».

تتكون المقدمة كلُّها من تاريخٍ لخيالِ الشاعر، تلك المَلَكة التي يتحدث عنها وردزورث في جزء أساسي من الكتاب الأخير بقوله إنها:

اسمٌ آخر للقوة المطلقة
وللبصيرة الصافية، ولعِظَمِ وسعةِ الذهن التي لا تُحَدُّ
وللعقل في أسمى صورة(١٢٧).

وقد كتب وردزورث في رسالةٍ للانْدُرْ يقول: «لا يؤثر عليَّ في الشعر إلا الخياليُّ منه ـ أقصد ذلك الذي يدور حول اللانهاية». «وطبقا لهذه النظرة فإن كل الشعراء العظام متديّنون جداً»(١٢٨).

أما الدور الأساسي الذي يلعبه الخيال في فكر كولرج وشعره، فلا يحتاج إلى

تدليل. ولقد كتب أ. أ. رتشاردز كتاباً عن الموضوع بعنوان نظرية كولرج في الخيال، كما ربط روبرت بن وارن مؤخراً هذه النظرية بقصيدة الشيخ الملاح(١٢٩). كما أن الفقرة الأساسية في السيرة الأدبية حول الخيال الأدبي والثانوي أشهر من أن تقتبس مرة ثانية(١٣٠). وهي فقرة شلنغية الصِيَاغةِ - وعلى العموم تعتمد نظرية كولرج على الألمان اعتماداً وثيقاً. ووصفُهُ للخيال بأنه القوّةُ المُشَكِّلَةُ esemplastic power ترجمة للكلمة الألمانية Einbildung skraft، استناداً إلى اشتقاق مغلوط للكلمة الألمانية(١٣١). لكن كولرج يظل حتى عندما يتجاهل رطانته التكنيكية، كما في قصيدته الاكتئاب (١٨٠٢)، يظل يتحدث عن روح الخيال المشكِّلَة، عن الخيال باعتباره «شبيهاً بعيداً لعملية الخلق، لا كل ما نؤمن به عن الخلق، بل كل ما يمكننا أن نتصوره عنه»(١٣٢). ولو لم يعرف كولرج الألمان لاستطاع التوصّل إلى نظرية أفلاطونية محدثة، مثلما فعل شلي في الدفاع عن الشعر.

يماثل دفاع شلي في إطاره العام نظرية كولرج تماثلا تاما تقريبا. فالخيال عنده «مبدأ التركيب». والشعر هو «التعبير عن الخيال». والشاعر «جزء من الخالد واللامنتهي والواحد» ويرفع الشعرُ الحجابَ «عن جمال العالم المكنون، ويجعل المألوف كالغريب». «ويخلّص الشعرُ ومضات الألوهية من خلال الإنسان من الزوال». والخيال عند شلي خّلاق، وخيال الشاعر وسيلة لمعرفة ما هو حقيقي. ويقول شلي بشكل تفوق حدَّتُه ما نجده عند أي شاعرٍ إنكليزيٍ آخر باستثناء بْليك، إن اللحظة الشعرية هي لحظة الرؤيا. وإن الكلمات ما هي إلا «ظل ضعيف» وإن الذهن أثناء الكتابة هو «كالجَمْرَةِ الخابية»(١٣٣). ونجد عند شلي أن الشقة بين المَلَكَةِ الشاعرة وبين الإرادة والوعي أوسع ما تكون.

ولا تحتاج آراء كيتس في قربها من هذه الآراء وتطابقها معها إلى بيان، رغم أن كيتس كان، تحتَ تأثيرِ هازْلِتْ، أميلَ إلى استخدام الألفاظ الحسية من كل من كولرج أو شلي. لكنه هو القائل أيضا «إن ما يراه الخيال جمالاً لابدَّ من أنه الحقيقة، سواء أُوجِدَتْ من قبل أم لم توجد»(١٣٤).

وقد استنتج كلارنس د. ثورب من أقوال كيتس المتناثرة حول الموضوع «أن قوة الخيال الخلاقة هي قوة رؤيةٍ، وتوفيقٍ، وربطٍ، تُمسِك بالقديم، وتنفذ إلى ما تحت سطحه، وتفك إسار الحقيقة القابعة هناك، وتعيد بناءها فتجسد من جديد عالماً أعيد بناؤه من أشكال جميلة قِوامها القوْة الفنية والجمال»(١٣٥). وهذا القول يمكن أن يكون خلاصةً لنظريات الخيال لدى كل الشعراء الرومانسيين.

من الواضح أن نظرية كهذه تستتبع نظريةً حول الواقع، وخاصة حول الطبيعة. هناك فروق فردية بين كبار الشعراء الرومانسيين حول مفهوم الطبيعة، إلا أنهم اعترضوا جميعا على التصور الميكانيكي للعالم الذي ساد في القرن الثامن عشر رغم أن وردزورث كان معجباً بنيوتن وقَبِل آراءه، في تفسيرها الدارج على الأقل. لقد تصور الرومانسيون جميعهم الطبيعة ككلٍ عضوي على شاكلة الإنسان ورفضوا اعتبارها مجرد حشد من الذرات، فالطبيعة عندهم لا تنفصل عن القيم الإستطيقية التي لها من الواقعية ما لتجريدات العلم، بل أكثر.

لكن بليك يختلف قليلا، فهو يرفض تصوّر القرن الثامن عشر للكون مُمَثَّلاً بنيوتن رفضاً لا هوادة فيه:

فليحفظنا الله

من الرؤية المفردة ونوم نيوتن(١٣٦).

كذلك تمتلىء كتابات بليك بالإدانات الموجهة للوك وبيكون والمذهب الذرّي* والمذهب الرّبوبي**، والدين الطبيعي، وما إلى ذلك. ولكنه لا يشارك

---

*المذهب الذري:

هو الإعتقاد بوجود عناصر مستقلة متناهية في المكان أو الزمان لا يمكن تجزئتها إلى عناصر أصغر منها. (المترجم)

*الربوبية:

ترجمة تقريبية لكلمة deism، وهي تدل على أن الله بعد أن خلق العالم ترفّع عنه ولم يعد يتدخل في أموره. كما استخدم التعبير أيضاً لوصف محاولاتِ التوفيقِ بين الوحي والعقل، وجَعْلِ العقلِ هو المعيار الذي تكتسب المعتقدات من خلاله القبول. (المترجم)

الرومانسيين تأليههم للطبيعة، وهو يعلق صراحة على مقدمة وردزورث لقصيدة النزهة: «لن تقنعني بهذا التوافق»(١٣٧). فالطبيعة عند بليك ساقطة في كل نواحيها - سقطت مع سقوط الإنسان، وكان سقوط الإنسان وخلق العالم الطبيعي هما نفس الحدث. ولسوف تعود الطبيعة (الإنسان) إلى مجدها الأول عندما يعود العصر الذهبي. والإنسان والطبيعة عند بليك ليسا مجرد امتداد لبعضهما البعض، بل يرمزان لبعضهما البعض:

كل ذرة رمل،
كل حجر على هذه الأرض،
كل صخرة، وكل تل،
كل نبعٍ، وساقية،
كل عشبة، وكل شجرة،
كل جبل، وربوة، وأرض، وبحر
وغيمة ونيزك ونجمة
رجال يُرَوْنَ من بعيد(١٣٨).

وتبدو الطبيعة في قصيدة ملتون خاصة وكأنها جسم الإنسان وقد صار داخلُهَ خارجَه. وما سلاسل الجبال عبر العالم إلا العمود الفقري لألبيون وقد تجزأ. ولا وجود لشيء خارج ألبيون: الشمس والقمر والنجوم ومركز الأرض وباطن البحر كلها داخل ذهنه وجسمه. والزمان نبض شريانه، والمكان قطرة من دمه. لقد منعت رمزية بليك المعقَّدة ولهجته الحادة قصائده الأخيرة هذه من الانتشار، إلا أن الكتب التي كتبها كلٌّ من ديمُنْ ويرسقال، وشُورَرْ وفْراي(١٣٩) بيَّنت دقة أفكارِه واتّساقَها، وهي الأفكار التي تضعه ضمن تراث فلسفة الطبيعة العظيم الذي ينحدر من طيماوس أفلاطون إلى باراسِلْسَسْ فَبِهْمِهْ وسويدنبورغ.

أما في مفهوم وردزورث للطبيعة فهناك انتقال مما يشبه الإيمان بوحدة الوجود إلى مفهوم التوفيق بينه وبين المسيحية المتوارثة. فالطبيعة حية يملؤها الله أو روح

العالم. وهي حاضرة بشكل غير مفهوم، وتهذّبُ [عن طريق ما تثيره فينا من] الخوف وتمتّعُ [عن طريق ما تبديه لنا من الجمال](١٤٠). والطبيعة لغة أيضا، نظامٌ من الرموز. والصخورُ والأجرافُ والسَّواقي الموجودة على ممرّ سِمْبلُنْ [في جبال الألب]

كلُّها كانت نتاجَ عقلٍ واحد، ملامحَ
وجهٍ واحد، زهوراً على شجرة واحدة،
حروفاً من الرؤيا العظيمة،
أنماطاً للأبدية ورموزاً لها(١٤١).

(المقدمة، الكتاب السادس، ٦٣٦ - ٦٣٩)

ولو تساءلنا عن الموضوعية التي يعزوها وردزورث لهذه المفاهيم لأسأنا فهم نظرية المعرفة المثالية. فالعلاقة هنا علاقة جدلية، وليست مجرد فَرض ذاتي وذلك على الرغم مما يقوله مقطع كهذا:

من نفسك يأتي ما يجب أن تعطيه
وإلا لما استطعت أن تتلقى(١٤٢).

(المقدمة، الكتاب ١٢، ٢٧٦ - ٢٧٧)

لابد أن يتعاون العقل، وهذا من طبيعته:

يعلن صوتي:
ما أجمل اتفاق العقل المفرد
مع العالم الخارجي (وربما كل القوى التقدمية
التي توجد في النوع البشري)
وما أجمل اتفاق العالم الخارجي
مع العقل، وما أجمل الخلق
الذي يحققانه باجتماع قواهما معا
(وهل هناك غير الخلق كلمة أدعو ذلك به؟)(١٤٣)

(مقدمة النزهة)

إن أصول هذه الأفكار في كتابات كَدْوورث وشافتسبري وباركلي وغيرهم لا تحتاج إلى بيان. كما أن أكنسايد وكولنْز سبقاه لها في شعرهما، إلا أن المفهوم الميتافيزيقي للطبيعة أو الفلسفة الطبيعية تدخل عالم الشعر عند وردزورث وتجد فيه تعبيراً لم تشهد له مثيلا في السابق - تعبيراً عن ذلك الحضور المخيّم أبدا للتلال والأشكال الثابتة الدائمة للطبيعة، الممتزج بشعور رهيف بلا واقعية العالم التي تكاد تشبه الحلم.

هذا المفهوم العام للطبيعة الذي نجده عند وردزورث نجده أيضا عند صديقه كولرج. ومن السهل علينا أن نجد ما يماثل أفكار وردزورث عند كولرج، ولربما عادت صياغة هذه الأفكار إلى تأثير كولرج الذي درس أفلاطونيي كيمبرج وباركلي في وقت مبكر:

الحياة الواحدة فينا وخارجنا...
وماذا لو كانت كل الطبيعة الحية...
هائلة قابلة للتشكيل، نسمة فكرية واحدة.
هي روح كل شيء وربُّ كل شيء معا...

«اللغة الأبدية التي يلفظها إلهك...»، «أبجدية عظمى واحدة رمزية» ومفهوم العلاقة بين الذات والموضوع:

نتلقى ما نعطي
وفي حياتنا فقط تحيا الطبيعة!(١٤٤)

هذه اقتباسات من الشعر المبكر. لكن كولرج طوّر فيما بعد فلسفة مفصلة في الطبيعة تعتمد اعتماداً شديداً على فلسفة الطبيعة عند كلٍ من شلنغ وشْتِفِنْز Steffens(١٤٥). وفيها يفسر الطبيعة بمثال تقدُّم الإنسان نحو إدراك الذات، وينغمس كولرج في كل النظريات المعاصرة من الكيمياء، والفيزياء (الكهرباء، والقوة المغناطيسية) ليدعم موقفاً قريبا من المذهب الحيوي، أو مذهب انتشار النفس في الطبيعة.

كذلك تملأ أصداء من العلوم المعاصرة هذه أفكار شلي بل وصوره الشعرية أيضا. وهناك الكثير من الإشارات في شعره إلى النظريات الكيميائية والكهربائية والمغناطيسية ـ تلك النظريات التي جاء بها إراسْمَسْ دارْوِنْ وهَمْفري ديفي(١٤٦). لكن شلي بشكل عام يردد أفكار وردزورث وكولرج عن روح الطبيعة. فمفهومه عن حيوية الطبيعة واستمراريتها مع الإنسان، ولغتها الرمزية هو مفهومها نفسه. كذلك نجد عنده مفهوم تعاون الذات والموضوع وتشابكهما، كما في مطلع قصيدته «الجَبَلُ الأبيض»:

عالم الأشياء الخالد
ينساب عبر الذهن، وينشر أمواجه السريعة
المظلمة حينا، اللامعة حينا، العاكسة للظلمة حينا
المشعة بالبهاء حينا آخر، حيث يأتي مصدر
الفكر الإنساني بنصيبه من المياه من الينابيع السرية
مصحوبة بصوت ليس كله صوتها.

ويبدو أن هذه الأسطر تقول: ليس هناك من شيء خارج الذهن الإنساني، غير أن وظيفة الاستقبال لدى تيار الوعي أعظم بكثير من المبدأ الفعّال الصغير في الذهن:

[وعندما أنظر إليك
أبدو كما لو أنني أتأمل، في غيبوبة سامية غريبة،
خيالي المستقلَّ أنا]
ذهني الإنساني هذا الذي يصدر
ويتلقى التأثيرات السريعة بشكل سلبي،
محافظا على تبادلٍ لا ينقطع
مع عالم الأشياء الصافي من حوله.

ثمة هنا، رغم التأكيد على سلبية الذهن، تصُّورٌ واضح لعملية التبادل ما بين

مبدأيْ الخلق والتلقّي. فشِلي يرى الطبيعة فيضاً واحدا من الظواهر، ويغنّي عن الغيوم والرياح والمياه، وليس عن الجبال، أو عن روح الأماكن الموحشة، كما يفعل وردزورث. لكنه لا يتوقف عند الطبيعة، بل يسعى للوصول إلى الوحدة الأعلى فيما وراءها:

تلوّن الحياةُ بهاءَ الأبدية الأبيض
كأنها قُبَّةٌ من زجاج عديد الألوان. (١٤٧).

وعندما يصل المرء إلى ذروة النشوة تمحو هارمونية العالم العظمى كل إحساسٍ بالفردية والخصوصية. إلا أن المثال نفسه ينحل عند شلي، على عكس ما يحصل عند بليك ووردزورث اللذين يحاولان بهدوء أن ينفذا إلى حياة الأشياء؛ يتهدَّج صوتُهُ، ويصبح الوصولُ إلى الذروة ضياعاً كاملاً للشخصية ووسيلةً للموت والفناء.

أما عند كيتس فإن المفهوم الرومانسي للطبيعة لا يرد إلا بشكل باهت رغم أنه من الصعب أن ننكر على مؤلف إنْـدِمْيُنْ وأغنية إلى عندليب علاقته الوثيقة بالطبيعة وبأساطير الأقدمين حولها. فقصيدة هايبيرْيُنْ (١٨٢٠) تلمْح من بعيد إلى تطوُّريَّةٍ متفائلة، كما في خطاب أوقيانوس إلى رفاقه العمالقة:

نحن نسقط بفعل قانون الطبيعة، لا بالقوة. . .
ومثلما أنكم لستم أول القوى
كذلك لستم آخرها. . .
وهكذا يخطو خلفنا كمالٌ جديد.
فالقانون الأبدي يقول
إن الأجمل لا بدَّ من أن يكون الأقوى(١٤٨).

لكن كيتس كان أقل الرومانسيين تأثُّراً بالمفهوم الرومانسي للطبيعة، ربما لأنه درس الطبَّ.

لا يرد هذا المفهوم في كتابات بايرون إلا لماماً، ولم يشارك بايرون بقية الرومانسيين

في نظرتهم إلى الخيال. لكننا نجد المفهوم الرومانسي للطبيعة في النشيد الثالث من **جايلد هارولد** (١٨١٨) بشكل خاص، وهو النشيد الذي كتبه في جنيف عندما كان شلي رفيقَه الدائم:

لا أعيش في نفسي، بل أصبح
جزءاً مما حولي، والجبال بالنسبة لي
شعور.
ويشير بايرون إلى
الشعور اللامحدود الذي نحس به
في عزلتنا عندما تكون وحدتنا أقل ما تكون،
حقيقة تذوب في وجودنا
وتطهرنا من أدران الذات(١٤٩).

غير أن بايرون كان بشكل عام ربوبيا يؤمن بآلة الدنيا النيوتونية، ويقارن بين عواطف الإنسان وتعاسته وجمال الطبيعة الوادع اللامبالي. ولقد عرف بايرون رعب العزلة، ورعب الأماكن الخاوية، ولم يتعاطف مع الرفض التام لتصور القرن الثامن عشر للعالم ولا مع الشعور بالانتهاء بالاستمرارية بين الإنسان والعالم، الذي تميز به كبار الشعراء الرومانسيين.

هذا المفهوم الخاص بطبيعة الخيال الشاعري وبالكون له آثار واضحة على عملية كتابة الشعر. فكل الرومانسيين الكبار خالقو أساطير ورمزيون لا تفهم أعمالهم إلا من خلال محاولتهم تفسير العالم تفسيراً أسطوريا شاملاً يمسكون هم بمفاتيحه. ولقد بدأ معاصرو بليك بإحياء الشعر الأسطوري ـ وهذا ما يمكن أن نراه حتى في اهتمامهم بسبنسر، وفي حلم ليلة صيف والعاصفة، وفي شياطين بيرنْزْ وساحراته، وفي اهتمام كولنز بخرافات المرتفعات الإسكتلندية وقيمتها بالنسبة للشاعر، وفي الأساطير الإسكندنافية المزعومة التي استعملها غْرَيْ، وفي البحوث التي أجراها جيكب بْرَايَنْتْ وإدورد ديفيز حول التُّراث القديم. لكن أول شاعر إنكليزي خلق أساطير جديدة على نطاق واسع كان بليك.

ليست أساطير بليك كلاسيكية أو مسيحية رغم أنها تضم كثيراً من العناصر التوارتية والمِلْتُنِيَّة. وهي تستخدم من بعيد بعض الأساطير أو -على الأصح- الأسماءِ السَّلْتِيَّة (الدْرُوِدِيَّة)، لكنها أساطير مبتكرة في جوهرها (بل ربما كانت مبتكرة أكثر من اللزوم)، تحاول أن تقدّم تصوراً للخلق ولما سيؤول إليه الخلق، وأن تقدم فلسفة للتاريخ، وسيكولوجيةً، ورؤية سياسية أخلاقية (كما أكد بعضهم حديثاً) وتنتشر الرموز البْليكِيَّة في ثنايا أبسط قصائد **أغاني البراءة وأغاني التجربة**. أمّا قصائده الأخيرة، مثل **القدس** فتتطلب جهداً تفسيرياً قد لا يتناسب مع المردود الإستطيقي الذي نحصل عليه. غير أن نورثروب فراي بيّنّ بشكل مقنع أن بليك كان مفكراً أصيلا بشكل يلفت النظر، مفكرا كانت له أفكار حول دورات الطبيعة، وأفكار ميتافيزيقية حول الزمن، ونظرات حول انتشار الأساطير والطقوس النموذجية العليا عبر المجتمعات البدائية برمّتها. ولقد تكون تلك الأفكار مشوشة تليق بالهواة، ولكنها لا يصعب فهمها على عصر أشاد بتوينبي وبوليم دَنْ Dunne وأفكاره حول الزمن، وطوّر علم الأناسة الحديث.

أما وردزورث فيبدو للوهلة الأولى وكأنه أبعد الشعراء الرومانسيين عن الرمزية والأساطير. وقد وجدت فيه جوزفين مايلز في دراستها المعنونة **وردزورث ولغة العواطف**(١٥٠) أفضل مثال على الشاعر الذي يفصح عن عواطفه ويسمّيها بأسمائها. لكن وردزورث يؤكد على أهمية الصور الشعرية في نظريته، ولم يكن بأي حال من الأحوال عديم الاهتمام بالأساطير. إذ أنه لعب دوراً مهمّا في إحياء الاهتمام بالأساطير اليونانية وقد فُسّرتْ من وجهةِ نظرِ الإيمان بحيوية المادّة. وهناك سونيتته «ما أشد ما يَشغلنا العالم». ومقطع في الكتاب الرابع من **النزهة** (١٨١٤) يحتفي بومضات الخلود الباهتة التي قد تكون تضمنتها عملية تضحية الإغريق بجديلةٍ من الشعر في ساقية. وهناك أيضا استعمال وردزورث للأساطير الكلاسيكية في «لاوداميا» وفي «أغنية إلى لِكُورِسْ» وهما قصيدتان دافع وردزورث عن مادّتها باعتبارها «مادةً قد ترتبط بعاطفة حقيقية».

لكن ما يفوق ذلك أهمية أن شعره لا يخلو من رموز تتخلله. وقد بين كْلِيانْثْ

بُرُكْسْ بشكلٍ مقنع أن قصيدته «أحاسيس مبهمة بالخلود» تقوم على استعـارة مزدوجة متناقضة من الضوء، وكيف أن السونيتة «على جسر وِسْتْمِنْسْتَر» تخفي كناية تتخلل كل ثناياها. وقد تكون قصيـدته **غـزال رايْلستون الأبيض**(١٥١) **The While Soe of Rylstone** أليغورية بالمعنى القروسطي تقريبا (حيث يبدو الغزال وكأنه حيوان في قصة حيوانات)، لكن حتى هذه القطعة المتأخرة تظهر لنا محاولة وردزورث لتخطي ما هو وصفي، وما يعني بالحوادث الصغيرة، ولتخطي عملية تسمية العواطف والحالات الذهنية وتحليلها.

غير أن النظرية الرمزية أساسية عند كولرج، فالفنان في رأيه يتحـدث معنا بالرموز، والطبيعة لغة رمزية. والفرق بين الرمز والأليغوريا عند كولرج مرتبط مع الفرق بين الخيال والتصوّر (وهو ما يمكن وصفه بأنه نظرية في الصور الشعرية)، والفرق بين العبقرية والموهبة، والعقل والفهم. وهو يقول في بحث متأخر إن الأليغوريا ليست أكثر من ترجمة للأفكار المجردة إلى لغة الصور التي هي بدورها ليست أكثر من تجريد للمحسوسات. أما الرمز فَيَتّصِفُ بأنه استشفاف النّوعِ من الفرد، والصنفِ من النوع والكّلِ من الصنف، والرمزُ ـفوق كل شيءـ يتصف باستشفاف الأبدي من خلال المحدود بالزمان. والخيـال هو المَلَكَـةُ الرامـزة. صحيح أن كولرج أدان الأساطير الكلاسيكية في مقابل الأساطـير المسيحية في الكثير من كتاباته المبكرة، إلا أنه عاد فيها بعد ليبدي الاهتمام بالأساطير اليونانية وقد أُعيدَ تفسيرها تفسيراً رمزياً، فكتب مقالة غريبة عنوانها **«حول بروميثيوس إسخيلوس»** (١٨٢٥) تعتمد اعتماداً كبيراً على بحث سلنغ **المُعَنْون حول آلهة ساموثراكي**(١٨١٥)(١٥٢).

مما لاشك فيه أن أفضل شعر كولرج المبكر رمزي في مجمله، وقد كتب روبرت بِنْ وارِنْ حديثاً تفسيراً لقصيدة الشيخ الملّاح قد يشتط في بعض التفاصيل، ولكنه يقنع في مقولته العامة ـوهي أن القصيدة برمتها تتضمن مفهوماً شعـائريـا عن قدسية الطبيعة والكائنات الطبيعية، وتنتظم تفاصيلها حول رموز القمر وضوء الشمس والريح والمطر(١٥٣).

أما رمزية شلي ونزعته الأسطورية فلا تحتاجان إلى إثبات. وشعره ليس مفعماً بالمجاز فقط، بل يطمح إلى خلق أسطورة جديدة حول خلاص الأرض تَستعمل الموروثات الكلاسيكية بلا قيود، كما في **بروميثيوس طليقاً** (١٨٢٠) وفي **ساحرة أطلس وأدونيس** (١٨٢١). وقد نسيء فهم هذه القصيدة الأخيرة لو رأينا فيها مجرد رعوية على شاكلة مراثي بيون وموسكس. وهناك في شعر شلي تتصف ببعض الاتساق من الرموز المتكررة كرموز الصقر، والأفعى (وهذا رمز له **سوابقه الغنوصية**) والمعابد، والأبراج، والزورق، والساقية، والكهف، إضافة إلى الخِمار، وقُبَّة الزجاج الملوَّن، وبهاء الأبديَّةِ الأبيض(١٥٤).

الموتُ هو الخِمارُ الذي يدعوه الأحياء الحياة:
ينامون فينزاح(١٥٥).

لكن النشوة في شعر شلي تتخذ لنفسها صوتا محتداً عالياً ويتهدج الصوت عند الذروة، ويغيب الشاعر عن الوعي «أصفرُّ، أغيبُ عن الوعي»، «أسقط على أشواك الحياة! يسيل دمي»(١٥٦). ويريدنا شلي أن نتجاوز حدود فرديّتنا، أن نذوب في ما يشبه النّرافانا. ويفسر هذا التَّوقَ إلى الوحدة إحدى الخاصيات التي تسود شعره، فخاصية تشابك الحواس وتداخل دوائرها يوازيها الانتقال السريع ما بين عاطفة وأخرى، كاللذة والألم، والحزن والفرح، وامتزاج هذه العواطف.

كان كيتس ذا نزعة أسطورية هو الآخر. وقصيدتاه **إندمين وهايبيريُنْ** شاهدان بليغان. وهناك في شعر كيتس رموز متكررة تمثل عليها بالقمر والنوم والمعبد والعندليب. وليست قصائده العظام Odes مجرد سلسلة من الصور بل بُنى رمزية يحاول الشاعر فيها أن يعبر عن صراع الشاعر مع المجتمع، وصراع الزمن مع الأبدية.

كذلك يمكن تفسير بايرون باستخدام هذه الاصطلاحات مثلما فعل ولسون نايْتْ بحماسٍ في كتابه **النُبوءةُ المتوهِّجة**(١٥٧). انظر **مانْفْردْ** (١٨١٧). **وقابيل، والأرض والسماء**. وحتى **ساردناپالُسْ** (١٨٢١). لكن لم يكن كبار الشعراء هم

الوحيدين في عصرهم. فقد كتب سَذي ملاحِمَه ثعلبة ومادُكْ (١٨٠٥) ولعنةُ كِهَمَة (١٨١٠) مستخدماً مواضيع أسطورية مستمدة من ويلز القديمة والهند. واكتسب توماس مور الشهرة ببهرجان لالا روخ الشرقي الكاذب (١٨١٧)، وأثّـرت قصيدة سـايكي (النَّفسُ) للسيدة تيـغ بكيتس. وفي عام ١٨٢١ نشـر كارلايل كتـابه Sartor Resartus (الخيّـاط وقد خيطَ من جـديد) بفلسفتـه المستمدّة من عالم الثِّياب، محتوياً على فصل كامـلٍ بعنوانٍ «الـرمزيـة». ومهما تفاوتت المستويات فإن مما لا شك فيه أن هناك عودة واسعة للمفهوم الأسطوري للشعر الذي كاد ينسى في القرن الثامن عشر. فأفضل ما عند بوب في هذا المجال هو الاستخدام الساخر لآلات السرد كما في حوريات اغتصاب الجديلة، وفي تثاؤب الليل الأخير في خاتمة الدَّنسيادْ (ملحمةُ الغَباء) ذلك التثاؤب المتفاخم شبه الجادّ(١٥٨).

من الممكن أن يقال إن هذه الاتجاهات والمعتقدات ووسائل التعبير الرومانسية كانت محصورة بمجموعة صغيرة من الشعراء الكبار، وإن إنكلترة في أوائل القرن التاسع عشر بشكل عام اتفقت مع عصر العقل في الكثير من آرائه. وقد يسلّم المرء بأن الحركة الرومانسية الإنكليزية لم تكن بمثل ما كانت عليه الحركة الألمانية أو الفرنسية من الوعي بالذات أو من عمق الغور، وبأن اتجاهات القرن الثامن عشر كانت أبعد تأثيراً وانتشاراً في إنكلترة منها في بقية أنحاء القارّة الأوروبيـة (في الفلسفة مثلا، حيث كان المذهب النفعي وفلسفة الفطرة الأسكتلندية سائدين)، وبأن نظرية الشعر الرومانسية الإنكليزية كانت مزيجاً غريباً من الحسّية والتَّرابُطِيّة الموروثتين من القرن الثامن عشر والمثالية الأفلاطونية المحدثة أو القديمة. والكتاب الكبير الوحيد الذي جاء بنظام فكري مثالي متماسك هو كولرج الذي كان نظامه الفكري أو مشروع نظامه مستورداً في معظم أجزائه من ألمانيا. لكن هناك قدراً كبيراً من الأدلة المستمدة من صغار الكتّاب أيضا على أن المناخ الفكري كان يتغير في إنكلترة. وقد يُسْتَشْهَدُ في هذا المجال ببعض أتباع كانْتْ، مثل ذلك الجوهري الغريب، توماس ويرغْمَنْ Wirgman(١٥٩). كذلك شهدت إنكلترة الكثير من

العلوم الرومانسية، كالأحياء والكيمياء، التي لا نكاد نعرف عنها شيئا هذه الأيام. ولو تفحّصنا البحوث والأفكار الأدبية في ذلك الوقت لتمكنا من تتبع آثار التغيرات التي حدثت قبل ذلك في القارة الأوروبية. فالمفهوم الرومانسي عن الفولكلور يمكن أن نجده مثلاً في المقدمة المدهشة التي كتبها رتشارد برايس للطبعة الثانية من تاريخ الشعر الإنكليزي لتوماس وارتن (١٨٢٤). كان برايس على علمٍ بكتابات الأخوين شليغل والأخوين غْرِمْ، وحتّى بكتاب الرمزية لكروينْتزر(١٦٠). وفي ١٨٢٧ تكلّم وليم مَـذْرْوِلْ، أولُ مُحَقِّقٍ ثَبْتٍ للبالادات الأسكتلندية عن الشعر الشعبي باعتباره «ذلك التراث الشعري الذي امتزج بأحاسيس الناس وعواطفهم، والذي يتبدى فيه التجسيد الحقيقي لذهنهم الكلي واتجاهاته الفكرية والأخلاقية»(١٦١). ولا شك في أن ما نذهب إليه هنا يحتاج إلى مزيد من الإثبات عن طريق البحث الدؤوب في كتابات صغار الكتاب وبين صفحات الدوريات، غير أن ما سقناه من أدلة يكفي للتدليل على أن إنكلترة مرت هي الأخرى بذلك التغيّر في المناخ الفكري الذي كان يعمّ أوروبا.

يحتاج تقصّي الآداب الأوروبية الأخرى تقصياً وافياً بالغرض من هذه الزاوية إلى مجالٍ أوسع بكثير مما لدينا هنا. وقد اعتُبِرتْ إيطاليا حالةً إستثنائية أحياناً، وأنكر بعضهم أنها شهدت حركةً رومانسية «حقيقية»(١٦٢). ولكن رغم أننا قد نسلّم بوجود بقايا قوية من فترة الكلاسيكية المحدثة، وبالتوجُّه السياسي العنيف، وبغياب بعض المواضيع التي تميزت بها الآداب الرومانسية الشمالية، إلا أننا لا نسلّم بأن إيطاليا تشذّ عن القاعدة. فلا شك في أن ليوباردي كان على وفاقٍ مع معاصريه الكبار عبر جبال الألب رغم أن نظرياته الأدبية حافظت على العديد من الأفكار الكلاسيكية المحدثة. ويكفي أن نشير إلى قصيدته المبكرة اللانهاية **Linfinito** (١٨١٩) للتدليل على مفهومه الرومانسي للطبيعة(١٦٣). وتربطه تأمُّلاته الخاصة بالهارمونية الشعرية العظيمة، وبالأثر الشعري الذي تخلّفه فينا الطبيعة الشاملة، وحنينُه إلى اليونان في بدايات تاريخها يذكرنا بالألمان. وكان كلٌّ من فوسكولو ومانزوني، كناقدين وفنانين، جزءاً من الحركة الرومانسية

الأوروبية. وكانت أفكار جيوبرتي الإستطيقية شبيهةً بأفكار شلنغ.

وقد كان من رأي أَلِسُنْ بيرْزْ أن الرومانسية الإسبانية كانت قصيرة العمر جداً فتبعثرت بعد انتصارها عام ١٨٣٨ بوقت قصير(١٦٤). وقد يكون هذا صحيحاً بالنسبة للرومانسية كمدرسة، ولكنه لا يصح بالنسبة للأدب الرومانسي الإسباني في القرن التاسع عشر، إذ يتفق إسْبرونسيدا، بشكل خاص، مع الصورة التي نحاول رسمها اتفاقاً وثيقا.

وفي الأقطار الإسكندنافية كان تأثير الرومانسية الألمانية وخاصة شلنغ قويّاً جداً. وقد نظرت مجموعة كاملة من النقاد السويديين إلى العمل الفني باعتباره رمزاً للكون(١٦٥). وشاعت عندهم فلسفة الطبيعة، وكان التعامل بالأسطورة في الصميم من حركة الإحياء النوردية برمّتها.

أما الحركات الرومانسية السّلافية فلها صفاتها ومشكلاتها الخاصة. فقد استمد الروس الكثير من الألمان خاصة شلنغ وهيغل(١٦٦). وينسجم ليرمونتوف مع صورتنا العامة مثلما ينسجم فلاديمير أوديفسكي الذي تمتلىء قصصه الخاصة بالفنانين مثل قصة «يوهمان سِبَاسْتْيَنْ باخ» بنظرية التطابقات، التي ترى الفن كوسيط بين الإنسان والطبيعة(١٦٧). لكن بوشكين يمثل استثناء إلى حد ما. فالشكل الواضح الذي يفضله يبدو كلاسيكيا محدثا، وتستبعده الأبحاث الأدبية الروسية الحديثة من الحركة الرومانسية(١٦٨). لكننا لو نظرنا إلى أوجه الشبه المعروفة بينه وبين بايرون وفهمنا رموزه الطبيعية التي درسها غرشنزن، وربما بالغ في تعقيداتها، وأخذنا أسطورته المتعلقة بالتمثال المدمر في «الضّيف الحجري»، و«الخَيّال البرونزي» و«قصة الدّيك الذهبي» لتبينّا أن ذلك الاستبعاد لا مبرر له(١٦٩).

كان الأدب الرومانسي البولندي أشد الآداب الثانوية رومانسية، وقد شارك مسكيفتش وسلوفاكي بقية الرومانسيين أفكارهم حول الطبيعة والخيال واستعمال الرموز والأساطير وعبرا عن هذه الآراء تعبيراً كثيراً ما أعوزه الاعتدال. كذلك

فعل المفكرون الرومانسيون البولنديون أمثال هويني فرونسكي. أما الحركة الرومانسية التشيكية فقد برز فيها شاعر عظيم واحد على الأقل هو كارل هاينك ماخا Macha الذي شارك معاصريه الألمان والبولنديين أفكارهم حول الطبيعة والخيال والرموز(١٧٠). ولعل ما يدعم فكرتنا حول تجانس الحركة الرومانسية الأوروبية ووحدتها هو هذا الذي يتبين لنا من فحصنا للآداب الثانوية ـ ألا وهو قدرتنا على التنبؤ بشخصيتها العامة. فلو لم نسمع عن حركة رومانسية تشيكية لأمكننا، ضمن حدود معقولة، أن نؤكد على وجود بعض المواضيع والآراء والأساليب فيها وغياب بعضها الآخر عنها.

ربما كانت النتيجة التي توصلنا إليها حول وحدة الحركة الرومانسية هي النتيجة التقليدية المعهودة، ولكن يبدو لي أنه لا بد من إعادة التأكيد عليها في وجه هجوم لفجوي المشهور خاصة. فمقالته «حول التمييز بين الرومانسيات» لا تثبت فيما يبدو لي إلا أن جوزيف وارتن كان ممهدا للرومانسية وذا نزعة طبيعية. وأن فريدرخ شليغل كان مفكرا واسع المعرفة، واعياً لأهمية دوره هو بالذات، وأن شاتوبريان قال بالكثير من الآراء الكلاسيكية فيما يخص النقد الأدبي وشكسبير. لكن ميل شاتوبريان إلى المحافظة وانتهاء هوغو إلى اللبرالية لا يعيقان استمرارية الرومانسية الفرنسية كحركة أدبية. ويبدو أن المعايير السياسية -على وجه العموم- ليس لها ما يظن من الأهمية كأساس للحكم على نظرة الإنسان نحو العالم وعلى ولائه الفني.

أنا لا أنكر طبعا وجود فروق بين الحركات الرومانسية المختلفة ـ فروق في التأكيد وفي توزيع العناصر، وفي سرعة التطور وفي شخصيات الكتّاب الكبار. كذلك أدرك تمام الإدراك أن مجموعات الأفكار الثلاث التي اخترتها لها أصولها التاريخية فيما قبل عصر التنوير وفي تيارات خفية أخرى في القرن الثامن عشر. فالنظرة الخاصة بالطبيعة العضوية تنحدر من الأفلاطونية المحدثة عبر جيوردانو برونو وبهْمِه وأفلاطونيّي كيمبرج وبعض المقاطع من كتابات شافتسبري. والنظرة الخاصة بالخيال باعتباره ملَكَة خلّاقة وإلى الشعر باعتباره نبوءة لها أصولٌ شبيهة بتلك. كذلك كثيرا ما ظهر المفهوم الخاص بالشعر باعتباره نمطاً رمزياً بل

أسطوريا من أنماط الفن عبر التاريخ - في عصر الباروك مثلا وفنه الرمزي ، ونظرته إلى الطبيعة باعتبارها رموزا هيروغليفية قدّر للإنسان وخاصة الشاعر أن يقرأها . إن الرومانسية هي بمعنى من المعاني إحياء لشيء قديم ، ولكنه إحياء مع فارق : فقد ترجمت هذه الأفكار إلى مصطلحات مقبولةٍ لأناس مرّوا بتجربة التنوير . وقد يكون من الصعب التفريق بوضوح بين رمز من رموز الباروك ورمز رومانسي ، وبين نظرة بهْمِه للطبيعة والخيال ونظرة الرومانسية لهما . لكننا لا نحتاج فيما يتعلق بمشكلتنا إلا لأن نعرف أن هناك فرقا بين رمز يستعمله بوب ورمز يستعمله شلي . هذا الفرق يمكن وصفه ، والتغير من نمط الصور الشعرية والرموز الذي نجده عند بوب إلى ذلك الذي نجده عند شلي هو حقيقة تجريبية من حقائق التاريخ . ومن العسير أن ينكر أحد أننا نواجه الحقيقة نفسها عندما نلاحظ الفرق بين لسنغ ونوفالس وبين فولتير وفكتور هوغو .

لقد زعم لفجوي «أن الأفكار الجديدة في تلك الفترة كانت في معظمها متباينة ، مستقلة عن بعضها البعض من الناحية المنطقية ، وأحيانا متناقضة فيما بينها في مدلولاتها»(١٧٢) . لكننا لو عدنا إلى الأدلة التي سقناها لاتضح لنا أن هذا الزعم خاطىء . فهناك ، على العكس مما يقول لفجوي ، تناسق عميق بين الآراء الرومانسية المتعلقة بالطبيعة والخيال والرموز ، بحيث أن هذه الأفكار تستتبع إحداها الأخرى . ولن نستطيع ، في غياب النظرة المذكورة إلى الطبيعة ، الإيمان بأهمية الرمز والأسطورة . وسيفتقد الشاعر في غياب الرمز والأسطورة وسائل النفاذ إلى الحقيقة التي يدّعي أنه توصل إليها ، ولو غابت نظرية المعرفة هذه التي تؤمن بأن العقل البشري خلاق ، لغاب الإيمان بالطبيعة الحية ولانعدمت الرمزية الحقة . قد لا نؤمن نحن بهذه النظرة إلى العالم - قليلون منا يستطيعون قبولها بحرفيتها هذه الأيام - لكن لا بد من أن نسلّم بأنها نظرة متناسقة متكاملة - وكما أرجو أن اكون قد بينت - واسعة الانتشار في كل أنحاء أوروبا .

إذن فنحن نستطيع الاستمرار في الكلام عن الرومانسية كحركة أوروبية يمكننا أن نصف نشوءها البطيء خلال القرن الثامن عشر ، وأن نتفحصه وأن ندعو تلك

الفترة -إذا شئنا- بفترة التمهيد للرومانسية. ومن الواضح أن هناك فترات يسود فيها نظام من الأفكار ومجموعة من العادات الشعرية، ومن الواضح أن لهذه سوابقها وبقاياها. لكن التخلّي عن مواجهة هذه المشكلات بسبب مصاعب المصطلحات هو بمثابة التخلّي عن المهمة الأساسية التي يجب على التاريخ الأدبي أن يقوم بها. وإذا كان للتاريخ الأدبي ألّا يكتفي بالخليط المعتاد من السيرة الأدبية والبيبليوغرافيا والمختارات، والنقد العاطفي المتقطع، فإن عليه أن يدرس المسار الكامل للأدب. وهذا لا يتم إلا باستقصاء تتابع الحقب، وبتتبع نشوء التقاليد والمعايير الأدبية واكتساحها لما عداها ثم اضمحلالها. ويثير مصطلح الرومانسية كل هذه القضايا، وفي ظني أن هذا هو أفضل مبرر لبقائه.



(١) منشورات الرابطة اللغوية الحديثة (PMLA)، ٢٩ (١٩٢٤، ٢٢٩ - ٢٥٣. وقد أعيد طبعها في مقالات في تاريخ الأفكار (بولتمور، ١٩٤٨)، ص ٢٢٨ - ٢٥٣، انظر خاصة ص ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦. **Essays in the History of Ideas**

(٢) «معنى الرومانسية لمؤرخ الأفكار»، " The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas " **مجلة تاريخ الأفكار**، ٢ (١٩٤١)، ٢٦١. **Journal of the History of Ideas**.

(٣) «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي»، الكتاب السنوي للمعهد الإنكليزي " Periods and Movements in Literary History, " **English Institute Annual** (نيويورك، ١٩٤١)، ص ٧٣-٩٣، وكتابي **نظرية الأدب** الذي كتبته بالاشتراك مع أوستن وارن (نيويورك، ١٩٤٩)، خاصة ص٢٧٤ وما بعدها. **Theory of Literature**.

(٤) تعتبر مقالة فرناند بالدنسبرغر المعنونة «كلمة الرومانسي»- مثيلاتها ومرادفاتها» Fernand Baldensperger, " Romantique' -- ses analogues et equivalents " التي نشرها في **دراسات وتعليقات جامعة هارفرد في الفلولوجيا والأدب**، **Harvard Studies and Notes in Philology and Literature** ١٤ (١٩٣٧)، ١٣-١٠٥، أو في استعراض للموضوع. لكن هذا الاستعراض لا يشتمل على تفسيرات، ولا يمضي إلى ما بعد ١٨١٠. أما تاريخ مفهوم الرومانسية في ألمانيا لرتشارد ألمان وهِلِنَه غتهارت Richard Ullmann and Helene Gotthard, **Geschichte des Begriffs " Romantisch " in Deutschland** الذي نشر في برلين عام ١٩٢٧ في سلسلة الدراسات الألمانية رقم ٥٠، **Germanische Studien** فمفيد

جدا، ويمضي بالقصة حتى ثلاثينات القرن التاسع عشر، ولكن الترتيب مـربك ومـرتبك. بينمـا لا يـزال كتاب بيـرسول سمث أربـع كلمـات : رومانسي، أصالة، خلّاق، عبقرية- **Four Words, Romantic, Origi-nality, Creative, Genius** وهو البحث السابع عشر في سلسلة منشورات الجمعية الإنكليزية النقية (لندن، ١٩٢٤)، Society for Pure English والذي أعيد نشره في كتاب **كلمات واصطلاحـات** (بوسـطن، ١٩٢٥، **Words and Idioms** هو الوحيد حول التطورات الإنكليزية، ولذا فهو قيّم من هذه الناحية، غير أن مـا يقولـه عن بقية القصـة في ألمانيـا تعوزه الحكمة. أما كتاب كارلا أبولونيو الرومانسي، **تاريخ الكلمة** (فلورنسة، ١٩٥٨) فيتناول إيطاليا فقط. Carla Apollonio, **Romantico : Storia e Fortuna di una parola**.

(٥) يتحدث جان شابيلان عن الملحمة الرومانسية romanesque باعتبارهـا ضرباً من الشعر الذي يخلو من الفن عام ١٦٦٧. وفي سنة ١٦٦٩ قارن بين الشعر الرومانسي (romanesque) وبين الشعر البطولي. وفي عام ١٦٧٣ أشار رنيه رلبان إلى الشعر الذي كتبه بلشي وبوياردو وأريوستو باعتباره شعراً رومانسيا romanesque. وقد ترجم توماس رايمـر هذا الكـلام هكذا: " Romantick Poetry of Pulci, Bojardo, and Ariosto " بعـد ذلك بسنة. انظر بحث بالدنسبرغر المذكور ص٢٢، ٢٤، ٢٦.

(٦) حول أصول أفكار وارتن وهيرد انظر مراجعة أوديل شبرد لكتاب كلارِسّا رِنَكر **توماس وارتن Thomas Warton** التي نشرها في **مجلة الفلولوجيـا الإنكليزية الألمانية** (JEGP) ١٦ (١٩١٧)، ١٥٣، ومقالة فكتور م. هام: «مصدر يعود للقرن السابع عشر لبحث هيرد المعنون **رسائل عن الفروسية والـرومانس**» في **منشـورات الجمعية اللغـويـة الحـديثـة** (PMLA) ٥٢ (١٩٣٧)، ص٨٢٠. Victor M. Hamm, " A Seventeenth. Century Source for Hurd's **Letters on Chivalry and Romance**.

(٧) الأمثلة مستقاة من لوغن بيرسول سمث، في كتابه المذكور، وانظر كتاب وارتن **تاريخ الشعر الإنكليزي History of English Poetry** جـ ٣ (لندن، ١٧٨١)، ص ٢٤١ عن دانتي.

(٨) **أعمال** هيردر، تحقيق برنهارت زوفان (برلين ١٨٩٩)، جـ ٣٢، ص ٣٠. وانظر أمثلة أخرى عند ألمان وغُتْهارت.

(٩) غوته لإكرمان، في آذار ١٨٣٠.

(١٠) **أعمال غوته**، الطبعة التذكارية، جـ ٣٨، ص ٢٨٣.

(١١) أفضل تحليل كتب حول الموضوع ما كتبه آرثر و. لفجوي في مقاله «شلر ونشوء الرومانسية الألمانية» " Schiller and the Genesis of German Romanticism " الذي نشره أصلا في مجلة **ملاحظات لغوية حديثة Modern Language Notes** ٣٥ (١٩٢٠)، ١ - ١٠، ١٣٦ - ١٤٦، وأعاد نشره في كتابه **مقالات في تاريخ الأفكار Essays in the History of Ideas** (بولتمور ١٩٤٨)، ص ٢٠٧ - ٢٢٧.

١٢) انظر لفجوي: «معنى اصطلاح (الرومانسية) في أوائل عهد الرومانسية الألمانية»، " The Meaning of 'Romanticism' in Early German Romanticism " **ملاحظات لغوية حديثة MLN** ٣١ (١٩١٦)، ٣٨٥ - ٣٩٦، و٣٢ (١٩١٧)، ٦٥ - ٧٧، أعيد نشره في **مقالات**، ص ١٨٣ - ٢٠٦. **Essays**

(١٣) جوزيف كورنر، رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبا (أوغسبورغ، ١٩٢٩)، وهو وصف مختصر لاستقبال محاضرات أوغوست فلهلم شليغل خارج ألمانيا. Josef Korner, **Die Boschaft der deutschen Romantik an Europa**.

(١٤) «يدرس الرومانسي الحياة كما يدرس الرسام ألوانه، والموسيقار أنغامه، والميكانيكي صنعته». **الكتابات**، من تحقيق ساميول كلوكهوهن جـ٣، ص ٢٦٣؛ وانظر «الرومانسية»، جـ٣، ص ٧٤ - ٧٥، ٨٨ ,Schriften

ed. Samuel - Kluckhohn" Romantik " يعود تاريخ هذه المقاطع إلى عام ١٧٩٨ - ١٧٩٩، لكن لم تر النور إلا عام ١٨٠٢، حين طبعت كتابات نوفالس بتحقيق ف. شليغل ول. تيك، جـ٢، ص٣١١. **Schriften,** ed. F. Schlegel & L. Tieck.

(١٥) أعيدت طباعتها في الكتابات المبكرة **Jugendschriften** لفريدرخ شليغل، بتحقيق ج. ماينر، ج٢، ص٢٢٠- ٢٢١، ٣٦٥، ٣٧٢.

(١٦) **محاضرات حول نظرية الفن الفلسفية**، تحقيق و. أ. فوينشه (لا يبتسخ، ١٩١١، ص٢١٤، ٢١٧، ٢٢١. **Vorlesungen uber philosophis-che Kunstlehe,** ed. W. A. Wunsche.

(١٧) **محاضرات حول الفنون الجميلة والأدب**، تحقيق ج ماينر (٣ أجزاء، هيلبرون، ١٨٨٤)، انظر خاصة جـ ١، ص٢٢. **Vorlesungen uber schone Literatur und Kunst,** ed. J. Minor.

(١٨) لم تطبع إلا في الأعمال الكاملة **Sammtliche Werke** القسم الأول، جـ ٥ (اشتتغارت ١٨٥٩)، وكان شلنغ قد قرأ مخطوطة محاضرات شليغل التي ألقاها في برلين.

(١٩) كان آست قد حضر محاضرات أ. ف. شليغل في ينا سنة ١٧٩٨. ونشرت نُقولاته التي تعوزها الدقة كثيرا عام ١٩١١. أنظر الحاشية رقم ١٦.

(٢٠) انظر ألمان - غتْهارت، ص ٧٠ وما بعدها.

(٢١) يبدو أنها لم تنشر إلا في **الأعمال الشعرية باللغة الألمانية** لِينْز باغِسَنْ Jens Baggesen, **Poetische Werke in deutscher Sprache** جـ٣ (لايبتسخ ١٨٣٦). ويضم الكتاب تقديماً يخصُّ تاريخ التأليف.

(٢٢) فُسفورُسْ (أبسالا ١٨١٠) ص ١١٦، ١٧٢ - ١٧٣. **Phosphoros**.

(٢٣) «بحث في الفرق بين شعر القدماء الكلاسيكي وما يدعي بشعر المحدثين الرومانسي». " Verhandeling over de vraag : welk is het onderscheidend verschil tussen de klassische poezy der

Ouden en de dus genoemde Romantische poezy der nieuweren " **Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen**,, 6 (Leyden, 1823), 181 - 382.

(٢٤) انظر بالدنسبرغر ، ص ٩٠.

(٢٥) أعيدت طباعتها في كتاب إدمون إغلي - بيير مارتينو **الجدل حول الرومانسية في فرنسا** ١ (باريس ١٩٣٣)، ٢٦-٣٠. وحبذا لو وضعت تكملة لهذه المجموعة الممتازة التي تصل عام ١٨١٦ فقط. Edmond Eggli-Pierre Martino, **Le Debat romantique en France**.

(٢٦) أفضل استعراض لهذه العلاقات تجده في كتاب كارلو بلغريني **سِسْمُنْدي وتاريخ الأدب في أوروبا الجنوبية** (جنيف ١٩٢٦)، Carlo Pellegrini, **Il Sismondi e la storia delle letterature dell' Europa meridionale** وكتاب الكونتيسة جان دي بانج **أوغوست غيوم شليغل والمدام دي ستال** Comtesse Jean de Pange, **Auguste - Guillaume Schlegel et Madame de Stael** (باريس ١٩٣٨)، وكتاب جان - ر. دي سالي، **سسمندي ١٧٧٣ - ١٨٤٢** (باريس ١٩٣٢). Jean - R. de Salis, **Sismondi, 1773 - 1842.**

(٢٧) انظر الحاشية رقم ٢٥.

(٢٨) يلخص تعريف كلمة romantique الذي صاغه ي. جوا E. Jouy عام ١٨١٦، والذي ورد في كتاب إغلي ص٤٩٢ الرأي السائد في عصره حول تاريخها تلخيصا جيلا: " Romantique: من مصطلحات اللغة العاطفية، يستخدمه عدد من الكتاب لوصف المدرسة الأدبية التي يقودها الأستاذ شليغل. والشرط الأول الذي يطلبه من تلاميذه هو أن يعرفوا أن كتابنا من أمثال موليير وراسين وفولتير هم عباقرة صغار قيَّدتهم القواعد فلم يرتفعوا إلى مستوى المثال الجميل الذي يشكّلُ البحثُ عنه مطلب النوع

الـرومانسي من الأدب، وقـد دخل هـذا الاصطلاح الجـديـد كـرديفٍ لاصطلاح Pittoresque [منظره مؤثر]، وكان ينبغي أن يـظل كذلـك، ولكنه سرعان ما انتقل من عالم الوصف الذي وضع التعبير من أجله إلى عالم الخيال».

(٢٩) «ولكن هناك من التخبط في مثل هذه الأشياء الهابطة وهذه الرومانسية ما يجعل المرء يخجل من الانتماء إليها». انظر راينهولد شتايغ، أخيم فون أرنيم والمقـربون إليـه (شتتغـارت، ١٨٩٤)، ص١٠٢، Reinhold Steig, **Achim von Arnim und ihm nahe standen** الـرسـالـة المؤرخـة في فرانكفورت بتاريخ ١٢ تشرين الأول ١٨٠٣. وهذه الرسالة لم تذكـر في المجموعة الواسعة جداً التي جمعها ألمان وغتهارت ولا أي دارس آخر لتاريخ الإصطلاح.

(٣٠) أوبرمان، الرسالة رقم ٨٧، عن إغلي، ص ١١. **Obermann**.

(٣١) ١٩ تموز ١٨١٦، انظر إغلي، ص ٤٧٢ ـ ٤٧٣.

(٣٢) الرسائل الموجهة إلى لوي كروزيه، ٢٨ أيلول، ١ تشـرين الأول، ٢٠ تشرين الأول ١٨١٦، في المراسلات، تحقيق ديفان (باريس ١٩٣٤)، جـ ٤ ص ٣٧١، وجـ ٥، ص١٤ ـ ١٥. **Correspondance**. والهـوامش الخاصة بشليغل في منوعات شخصية وهـوامش تحقيق ديفان (بـاريس ١٩٣٦)، جـ١ ص٣١١ ـ ٣٢٦. **Melanges intimes et marginalia** وأكثرها يميل إلى التجريح والغضب.

(٣٣) رسالة إلى البارون دي ماريست، ١٤ نيسان ١٨١٨، المراسلات، جـ٥ ص ١٣٧.

(٣٤) ظهـرت أصلا في المُشـاهد **Le Spectateur** رقم ٢٤ (١٨١٤). جـ٣ ص١٤٥، وأعيد طبعها في كتاب إغلي، ص ٢٤٣ـ ٢٥٦، وبالإيطالية في **Lo Spettatore**، رقم ٢٤، العدد٣، ص١٤٠، والظاهر أنها مجلة تناظر المجلة الفرنسية.

(٣٥) «حول ظلم بعض الأحكام الأدبية الإيطالية» (١٨١٦)، في **مجادلات**، تحقيق كارلو كالكاتيرا (تورن، ١٩٢٣)، ص٣٦- ٣٨. **Polemiche**.

(٣٦) في جيوفاني بـرجت، **الأعمال**، تحقيق اغيـديو بلوريني، جـ ٢ (بـاري ١٩١٢)، ص٩١، ٢٠، ٢١. Giovanni Berchet, **Opere**.

(٣٧) انظر **بحوث ومحاولات حول الـرومانسيـة** (١٨١٦ ـ ١٨٢٦)، تحقيق إغيديو بلوريني، جـ١ (باري، ١٩٤٣)، ص٢٥٢، ٣٥٨- ٣٥٩، ٣٦٣. **Discussioni e polemiche sul romanticismo** ed. Egidio Bellorini لم يتمكن بلوريني من الحصول على الكتيب الذي نشره بكياريلي. وقد ظهرت الكلمة للمرة الأولى في مقالة كتبها بتزي Pezzi عن قصيدة بايرون الكافر **The Giaour** في جريدة ميلانو **Gazzetta di Milano** (كـانون الثاني ١٨١٨).

(٣٨) **المُصـالـح** **Il Conciliatore**، رقم ١٧ (٢٩ تشـرين الأول ١٨١٨)، ص٦٥ ـ ٦٦.

(٣٩) «فكرة أولية عن الشعر الرومانسي»، في **المُصالح**، رقم ٢٧، ص ٦٥ ـ ٦٦. " Idee elementari sulla poesia romantica ".

(٤٠) لم ينشر هذان البحثان إلا في عام ١٨٥٤ و١٩٢٢ على التوالي. انظر **راسين وشكسبير**، تحقيق ديفان (باريس ١٩٢٨)، ص١٧٥-٢٦٧. **Racine et Shakespeare**.

(٤١) **الرسول الفـرنسي** (١٩ تشرين الأول ١٨٢٢). **Courier francais** اقتبسه ب. مارتينو في كتاب **الفترة الرومانسية في فرنسا** (باريس ١٩٤٤)، ص٢٧. P. Martino, **L'Epoque romantique en France** يقـول منييه إن سكوت «حلٌ بـالنسبة لي مشكلة الـرومانسيـة الكبرى». ويـدعو لاكـريتيل في **تـاريـخ الأدب والفنـون**، جـ١٣ (١٨٢٣)، ص ٤١٥، **Annales de la litterature et des arts**، يـدعـو شليغـل «كـوِنْتِلْيـان الرومانسية»، مقتبس عن سي. م. دي غرانج **الرومانسية والنقد** (باريس

C. M. Des Granges, **Le Romantisme et la** . ٢٠٧ص ،(١٩٠٧
. **Critique**

(٤٢) يضم كتاب رينيه بري تاريخ الرومانسية (باريس ١٩٣٢) أفضل وصف لما حدث . Rene Bray, **Chronologie du romantisme**.

(٤٣) ي. ألِسُنْ بيرز «اصطلاح الرومانسية في إسبانيا». المجلة الإسبانية E. Allison Peers, " The Term Romanticism in Spain, " **Revue Hispanique** ٨١ (١٩٣٣)، ص٤١١ ـ ٤١٨. قد أعيد طبع مقالة مونتيجيا في النشرة الخاصة بالدراسات الإسبانية **Bulletin of Spanish Studies** ٨ (١٩٣١)، ص١٤٤ ـ ١٤٩. وانظر بالنسبة للمراحل التالية كتاب ي. ألسن بيرز، تاريخ الحركة الرومانسية في إسبانيا (جزءان ، كيمبرج ، ١٩٤٠) **A History of the Romantic Movement in Spain** وكتاب غلرمو دياث ـ بلاها ، مقدمة إلى دراسة الرومانسية الإسبانية Guillermo Diaz - Plaja, **Introduccion al estudio del romanticismo espanol** (مدريد ١٩٤٢).

(٤٤) تيوفيلو براغا ، تاريخ الرومانسية في البرتغال (لشبونة ١٨٨٠)، ص١٧٥. Theophilo Braga, **Historia do Romantismo em Portugal**.

(٤٥) هذه التواريخ مستمدَّة من المجموعات الواسعة جدا لمعجم الأكاديمية التشيكية. وأنا مدين بهذه المعلومات إلى كرم المرحوم الأستاذ أنتونين غروند من جامعة مازاريك في بيرنو، تشيكوسلوفاكيا.

(٤٦) الشعر ، تحقيق ج. كالتباخ (كراكوف ١٩٣٠)، ص٤٥ ، ٥١ . **Poezje**.

(٤٧) آراء بوشكين في الأدب، تحقيق ن. ف. بوغوسلوفسكي (موسكو ـ لننغراد، **Pushkin o literature**, ed. N. V. Bogoslovsky ١٩٣٤)، ص ١٥ ، ٣٥، ٤١ ، إلخ.

وقد طبعت مراجعة فيازِمْسكي التي نشرها في مجلة ابن الوطن (١٨٢٢) Syn

otechestva في مجموعة الأعمال الكاملة، جـ١ (بيترسبرغ ١٨٧٨)، ص٧٣ ـ ٧٨. Polnoe Sobranie Sochinenii.

(٤٨) إدنبره ١٨٠٤ ، ص ٤٧ من صفحات التقديم.

(٤٩) مقالات في سلسلة من الرسائل Essays in a Series of Letters (لندن ١٨٠٥).

(٥٠) كتابات كولرج في النقد الشيكسبيري Shakespearean Criticism تحقيق توماس م. ريزر (كيمبرج، ماساشوستس ١٩٣٠) ١/١٩٦ ـ ١٩٨، ٢/٢٦٥، وكتابات نقدية متنوعة، Miscellaneous Criticism تحقيق ت. م. ريزر (كيمبرج، ماساشوستس ١٩٣٦)، ص٧، ١٤٨. وقد قال كولرج نفسه إنه تلقى نسخة من محاضرات شليغل يوم ١٢ كانون الأول ١٨١١. انظر رسائل كولرج غير المنشورة Unpublished Letters تحقيق إيرْل ل. غرِغْزْ (لندن ١٩٣٢)، ٢/٦١ ـ ٦٧. وتضم مخطوطة لهنري كُرابْ روبنسون كتبهاحوالي عام ١٨٠٣، عنوانها «تحليل كانت للجمال» (موجودة الآن في مكتبة وِلْيَمز بلندن) التمييز بين الكلاسيكي والرومانسي. انظر كتابي عمانوئيل كانْوا في إنكلترة (برنستن ١٩٣١)، ص١٥٨. Immanu-el Kant in England.

(٥١) مجلة إدنبره، ٢٢ (تشرين الأول ١٨١٣)، ص ١٩٨ ـ ٢٣٨، Edin-burgh Review، والمجلة الشهرية Monthly Review ٧٢ (١٨١٣)، ص٤٢١ ـ ٤٢٦، و٧٣ (١٨١٤)، ص٦٣ ـ ٦٨، ٣٥٢ ـ ٣٦٥، وخاصة ص٣٦٤.

(٥٢) المجلة الفصلية، ٢٠ (كانون الثاني ١٨١٤)، ص٣٥٥ ـ ٤٠٩. Quar-tery Review. ولست أعرف اسم المؤلف، واسمه ليس مذكوراً في قائمة كتّاب المجلة المنشورة في مجلة الجنتلمان Gentleman's Magazine (١٨٤٤) ولا في كتاب نقد المحافظين في المجلة الفصلية (نيويورك ١٩٢١) الذي كتبه و. غْريهَم. W. Graham, Tory Criticism in the

.Quarterly Review

(٥٣) شباط ١٨١٦، وقد أعيد طبعها في الأعمال الكاملة، تحقيق هو ٦١/٥٧ - ٩٩. Complete Works, ed. Howe.

(٥٤) هناك أمثلة أخرى في المقالة التي كتبها هربرت وايزنغر بعنوان «معالجة الإنكليز لمشكلة الكلاسيكية والرومانسية» في الفصلية اللغوية الحديثة، ٧ (١٩٤٦)، ص٤٧٧ - ٤٨٨. Herbert Weisinger, " English Treatment of the Classical - Romantic Problem, " in Modern Language Quarterly.

(٥٥) صدرا في ٢٠ نيسان ١٨١٩ و٢٣ تشرين الأول ١٨١٨.

(٥٦) لندن ١٨٢١، ص ٥٧ من صفحات التقديم.

(٥٧) انظر بحثي المفصل «مكانة دي كوينسي في تاريخ الأفكار» في الفصلية الفلولوجية De Quincey's Status in the History Of Ideasm Phiological Quarterly ٢٣ (١٩٤٤)، ص٢٤٨- ٢٧٢.

(٥٨) هناك نسخة من كتاب حول المانيا De L'Allemagne يضم تعليقا طويلا لبايرون في مكتبة هارفرد. وقد أرسلت المدام دي ستال إلى بايرون نسخة من محاضرات شليغل Lectures. انظر رسائل بايرون ويومياته، Letters and Journals تحقيق اللورد بروثرو، ٢/٣٤٣. وانظر الرسائل ٥/١٩١- ١٩٣ بشأن محاضرات فريدرخ شليغل.

وانظر الرسائل أيضا، ٥/١٠٠ - ١٠٤ بشأن إهداء مسرحية مارينو فالييري، Marino Falieri تاريخ ١٧ تشرين الاول ١٨٢٠. والرسالة التي أرسلها بايرون إلى مري بشأن بولز، ٥/٥٥٣- ٥٥٤، وانظر الهامش. أما مخبر الشرطة فتجد الخبر عنه بتاريخ ١٠ ايلول ١٨١٩ مقتبسا في الرسائل، ٤/٤٦٢.

(٥٩) في المجلة الشهرية الجديدة New Monthly Magazine ٣(١٨٢٣)، ص٥٢٢- ٥٢٨، بتوقيع .Y.I. وانظر دورس غنل، ستندال وإنكلترة

(باريس ١٩٠٩)، ص١٦٢-١٦٣ Doris Gunnellm **Stendhal et Im-**
Angleterre

(٦٠) دفتـران للملاحـظات، تحقيق سي. ي. نورتن **Two Notebooks ed.**
C .E .Norton (نيويورك ١٨٩٨)، ص١١١، متفرقات **Miscellanies**
(لندن ١٨٩٠)، ١/٤٥ و٣/٧١. قارن أيضـا ٢/٢٧٦. أما القـاموس
الإنكليزي الجديد **NED** فيعطي أمثلة متأخرة جدا لتواريخ ظهور الكلمة
لأول مرة: ١٨٨٢ لكلمة a romantic، و١٨٣٠ لكلمة romanticist،
و١٨٤٤ لكلمة romanticism.

(٦١) دراسات أدبية، تحقيق ر. هـ. هتن (لندن ١٩٠٥)، ١/٢٣١ و٢/٣٤١.
Literary Studies ed. R. H. Hutton .

(٦٢) مرجع كامل (نيويورك ١٨٦٧)، ص٢٩٠ وما بعدهـا، ٣١٦، ٣٤١،
٣٤٨، ٤١٥. **A Complete M nual**

(٦٣)ط ٢، إدنبره ١٨٥٢، ست محاضرات ألقاها في ١٨٥٠ ـ ١٨٥١، قارن
ص١٧، ١١٧، ٢١٣.

(٦٤) لندن ١٨٦٣، ألقيت المحاضرات في دبلن.

(٦٥)مقدمة كتـاب عينات من الشعـراء الإنكليز المتـأخرين (لنـدن ١٨٠٧)،
ص٢٩ و٣٢ من التقديم. **Specimens Of the Later English Poets**.

(٦٦) ص ٨٣.

(٦٧) وردزورث، الأعمال النثرية، تحقيق غروسارت، ٢/١١٨، ١٢٤.
Prose Works ed. Grosart.

(٦٨) مراجعة لتحقيق سكوت لأعمال سويفت في مجلة إدنبـرة، أيلول ١٨١٦،
Edinburgh Review Contributions to Edinburgh Review. انظر
مساهمات في مجلة إدنبرة **Contributions to Edinburgh Review** (ط٢،
لندن ١٨٤٦)، ١/١٥٨، ١٦٧.

(٦٩)لندن ١٨١٧، ص ٦٠٠.

(٧٠) مجـلة بـلاكـوود، ٤(١٨١٨)،ص ٢٦٤ - ٢٦٦. Blackwood's Magazine.

(٧١) في « بحث في الـدراما». «Essay On Drama» نشـره في الموسـوعة البـريـطانيـة Encyclopedia Britannica الملحق، ٣/١٨١٩، وانـظر الأعمال النثريـة المتفرقـة (إدنبرة ١٨٣٤)، ٦/٣٨٠. Miscellaneous Prose Works.

(٧٢) الأعمال، الطبعة المئويـة (لندن ١٨٩٩) Works، قصص الـرومانس الألمانية، ١/٢٦١. German Romance.

(٧٣) في طبعة جديدة من شعر الحـدود الأسكتلنديـة (١٨٣٠)، تحقيق ت. هندرسن Minstrelsy Of the Scottish Border (نيويـورك ١٩٣١)، ص٥٣٥- ٥٦٢، خاصة ص٥٤٩- ٥٥٠. وانظر بالنسبـة الى فلخ كتابي عمانوئيل كانت في إنكلتـرة Immanuel Kant in England. (برنستن ١٩٣١)، ص١١- ١٥.

(٧٤) مجلة إدنبرة، حزيـران ١٨٣١. أعيد نشـر المراجعـة في مقالات نقـدية وتاريخية Critical and Historical Essays. (طبعة إفريمان)، ٢/٦٣٤- ٦٣٥.

(٧٥) ألقيت المحاضرات في ١٨٣٠ - ١٨٣١.

(٧٦) في أعمال كوبر الكاملة، تحقيق سذي، ٣/١٠٩، ١٤٢. The Works Of Cowper, ed. Southey.

(٧٧) الفصلية الفلولوجية، ٢٢ (١٩٤٣)، ص١٤٣، في مراجعة لمقالة كتبها كرتس د. برادفرد وستورت غزي براون بعنـوان «حول تـدريس عصر جونسون». «On Teaching the Age of Johnson» في مجلة اللغـة الإنكليزية على مستوى الكلية، ٣(١٩٤٢)، ص٦٥٠- ٦٥٩. College English.

(٧٨) في التـاريخ الأدبي لإنكلتـرة، تحرير أ. سي. بو (نيـويورك ١٩٤٨)،

ص٩٧١، الحـاشيـة. A Literary History of England, ed. A. C. Baugh. والجزء المقصود يحمل عنوان «تفكك الكلاسيكية»، والفصل هو «اتجاهات تتضح معالمها»، وهما تعبيران يلمّحان إلى مناهضتها لفكرة التمهيد للرومانسية.

(٧٩) لندن ١٩٢٤، ص٧٢، ١٧٢. الأسطر ٢٠٩-٢١٣، ٣٨٥-٣٨٩ من قصيدة داير اعتبرها الكاتب رومانسية.

(٨٠) انظر مثلا الأجزاء الكلاسيكية الزائفة والرومانسية من قصيدة «الفصول» لتومسن J. E. Anwander, **Pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomsons Seasons** من تـأليف ج.ي. أنفانـدر (لايتسخ ١٩٣٠)، وكتاب صامويل جونسون كناقد في ضـوء الكلاسيكيـة الزائفـة والـرومانسيـة من تأليف زيغن كـرستيـاني (لايبتسـخ ١٩٣١). Sigyn Christiani, **Samuel Johnsons als Kritiker im Lichte von Pseudo - Liassizismus und Romantik**.

(٨١) « المطران هيرد: تفسير جديد»، منشورات الجمعية اللغوية الجديدة، ٥٨ (١٩٤٣)، ص٤٥٠- ٤٥. "Bishop Hurd. A Reinterpretation"،.

(٨٢) تحقيق إيدث مورلي (أكسفرد ١٩١١)، ص١١٥، ١٢٨. **Letters on Chivalry and Romance,** ed. Edith Morley.

(٨٣) هذا ما اقترحه لـويس لاندا في الفصليـة الفلولوجيـة، ٢٢ (١٩٤٣)، ص١٤٧. **Philological Quarterly** قـارن بيـير مـورو: كـلاسيكيـة الرومانسيين (باريس ١٩٣٢) Pierre Moreau, **Le Classicisme des romantiques**.

(٨٤) في التنـاظر المخيف: دراسـة لوليم بليك (برنستون١٩٤٧)، خـاصـة ص١٦٧. Northrop Frye, **Fearful Symmetry. A Study of William Blake**

(٨٥) قارن البحث الأوفى للموضوع في كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي Rise of English Literary History (جابل هل ١٩٤١)، خاصة ص١٨٥- ١٨٦.

(٨٦) روح عصر غوته، محاولة لتطوير التاريخ الأدبي للكلاسيكية والرومانسية تطويرا مثاليا. (٥ أجزاء، لايبتسخ ١٩٢٣- ١٩٥٧).
H. A. Korff, **Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der Klassisch - romantischen Literaturgeschichte**.

(٨٧) إلى ريمر، في الأحاديث، تحقيق ف. بيدرمان (لايتسخ ١٩٠٩)، ١/٥٠٥، Gesprache, ed, Biedermann وانظر نظرية الألوان، **Farbenlehre** الجزء التعليمي، المقطع رقم ٧٥١. الطبعة التذكارية، ٤٠/٨٧.

(٨٨) كورت رخارد مويلر: الظروف التاريخية لمفهوم الرمز عند غوته في موقفه من الفن (لايبتسخ ١٩٣٧). Curt Richard Muller, **Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung** وموريس ماراش: الرمز في فكر غوته وأعماله (باريس ١٩٦٠). Maurice Marache, **Le Symbole dans Ia pensee et I'oeuvre de Goethe**.

(٨٩) الشعر والحقيقة، الطبعة التذكارية، ٢٣/١٦٣ ومابعدها. **Dichtung und Wahrheit**. وقد جاءت الفكرة من تاريخ الكنيسة والهرطقة **Kirchen - und Ketzergeschichte** [للاهوتي البروتستنتي غتفريد] آرنولد [(١٦٦٦- ١٧١٤) الذي ظهر ما بين عامي ١٦٩٩- ١٧٠٠].

(٩٠) انظر مايدعى «بالدراسة الفلسفية». «Philosophische Studie» التي كتبها في ١٧٨٤- ١٧٨٥ ونشرت عام ١٨٩١. انظر الأعمال الكاملة **Samtliche Werke** الطبعة التذكارية، تحقيق إدورد فون درهلن، ٣٩/٦-

٩ . وانظر أيضا كورف، ٣/٣٥- ٣٦.

(٩١) عنوان كتاب ي . م. بتلر (كيمبرج ١٩٣٥).

(٩٢) انظر هاري لفن: العمود المكسور: دراسة للهلينية الرومانسية Harry Levin, **The Broken Column. A Study In Romantic Hellenism** (كيمبرج، ماساشوستس ١٩٣١) وبرنارد هـ. سترن: نشأة الهلينية الرومانسية في الأدب الإنكليزي ١٧٣٢- ١٧٨٦ (مناشا، وسكونسن، ١٩٤٠). Bernard H. Stern, **The Rise of Romantic Hellenism in English Literature**.

(٩٣) «حديث إيطالي دخل الشعر الرومانسي» (١٨١٨). «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica» نشر لأول مرة في كتاب ليوباردي، كتابات متنوعة غير منشورة (١٩٠٦). Leopardi, **Scritti vari inediti**.

(٩٤) انظر بشكل خاص فالترريم: الهلينية وعصرغوته: تاريخ معتقد Walther Rehm, **Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens** (لايبتسخ، ١٩٣٦). وانظر بشأن التطورات الفرنسية، كتاب هنري بيرتأثير الآداب القديمة على الأدب الفرنسي الحديث: ماتوصل إليه الباحثون **L,Influence des litteratures antiques sur la littera-ture francaise moderne. Etat des travaux** (نيوهيفن ١٩٤١)، وخاصة ص ٦٣ والمصادر المذكورة هناك.

(٩٥) انظر جوزيف كورنر: رومانسيون وكلاسيكيون: الأخوان شليغل وعلاقتهما بشلر وغوته (برلين ١٩٢٤). Josef Korner, **Romantiker und Klas-siker. Die Bruder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe**.

(٩٦) كما في كتاب رخارد بنز: الرومانسية الألمانية (لايبتسخ، ١٩٣٧). Rer-trud Benz, **Deutsche Romantik**

(٩٧) انظر غرترود زاتلر: الأغنية الألمانية في الرومانسية الفرنسية Gertrud Sattlerm **Das deutsche Lied in der franzosischen Eomantik** (بيرن ١٩٣٢).

(٩٨) انظر أندريه مونلون: فترة التمهيد للرومانسية الفرنسية (غرنوبل ١٩٣٠) Monglond, **Le preromantisme francaise** جـ١، ص ١٠ من التقديم.

(٩٩) انظر إميل فاغيه: تاريخ الشعر الفرنسي في عصر النهضة والفترة الرومانسية Emile Faguet, **Histoire de la poesie francaise de la renaissance au romantisme** (باريس، دون تاريخ)، ٢/١٤٥، ١٧١ وما بعدها، ٣/١٨٥. وانظر كتاب تاريخ مختصر للأدب الفرنسي **petite Histoire de la litterature francaise** (باريس، دون تاريخ)، ص١٠٠-١٠١، وفردنان، ونتيير: مناقشات [مسرح] الأوديون: عصر المسرح الفرنسي **Conferences de l'odeon. Les Epoques du theatre francais** (باريس ١٩٠١)، ص١٧٩.

(١٠٠) بيير تراهار: أساتذة العاطفية الفرنسية في القرن الثامن عشر pierre Trahard, **Les Maitres de la sensibilite francaise au XVIIIe siecle** (٤ أجزاء، باريس ١٩٣١-١٩٣٣)، ومونلون، في المصدر المذكور.

(١٠١) دانيل مورنيه: الشعور نحو الطبيعة في فرنسا من جان جاك روسو إلى برناردان دي سان بيير (باريس ١٩٠٧). Daniel Mornet, **Le Sentiment de la nature en France de J. - J. Rousseau a Bernardin de St. Pierre**. غلبرت شنار: أميركا والبحث عن الغرابة (باريس ١٩١١). Gilbert Chinardm **L'Amerique et le revw exotique**.

(١٠٢) المصادر الغيبية للرومانسية (جزآن، باريس ١٩٢٨). **Les Sources Occultes du romantisme**.

(١٠٣) جان جاك روسو وأصول العـالمية الأدبيـة (باريس ١٨٩٥). J. - J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme litteraire وكـتـب إرفنغ بابت وبيير لاسير والبارون سيليير.

(١٠٤) النظرة العالمية المناهضة للفلسفة عند حركة العصف والضغط الفرنسية (١٧٦٠ . ١٧٨٩)، (بـرلـين، ١٩٣٤). Das antiphilosophische Weltbild des franzosischen Sturm und Drang.

(١٠٥) « لابد أن نمثل الأرض تمثيلا رائعا بواسطة صورة رمزية هي عبارة عن حيوان هائل يعيش ويموت ويتغير ويصيبه الدوران والحمّى والاضطراب في مجـرى دمه». انـظر **الأعمال**، تحقيق هنـري كلوار، (بـاريس، ١٩٢٧) ١/١٦١-١٦٢.

(١٠٦) تحقيق ج. ميشو (باريس، ١٩١١) ١/١٣٢، الرسالة ٣٦.

(١٠٧) انظر ألبير بيغان، **الروح الفرنسية والحلم** (باريس ١٩٤٦)، ص٣٣٢-٣٣٣. Albert Beguin, L'Ame romantique et le reve.

(١٠٨) انظر فالتر مونش: **شارل نوديه والأدبين الألماني والإنكليزي** (برلين، Walter Monch, **Charles Nodier und die deutsche und englis-che Literatur**.

(١٠٩) يتتبـع بيير مـوريس ماسـون في **أعمـال وأسـاتـذة** P. M. Masson, **Oeuvres et maltres** (باريس ١٩٢٣) تطور لامارتين البـطيء باتجـاه الرمزية الرومانسية. ويدرس ألبرت ج. جورج في كتاب **لامارتين والاتفاقية الرومانسية** (نيويورك، ١٩٤٠) Albert J. George, **Lamartine and Romaneic Unanimism** تحت هذا الاصطلاح الـذي يجافي التسلسـل الزمني الأدلة التي تثبت أحادية الشـاعر وإيمـانه بـوحدة الـوجود، إلـخ. [الأتفاقية Unanimism إصطلاح أطلقه جول رومان عام ١٩٠٣ على فكرة المشاركة الإنسانية في الحياة والإيقاعـات الجماعيـة وما يجمـع شملها من وعي. وقد أطلق الاصطلاح أحيانا على كتابات مؤلفين من القرن التاسع

عشر من أمثال هوغو ووتمن وزولا ممن وجدوا أن هذه الأفكار تتمثل في كتاباتهم. المترجم].

(١١٠) يوميات شاعر، تحقيق ف. بالدنسبرغر (لندن، ١٩٢٨)، ص١٧، ١٣٦. **Journal d'un poete,** ed. F. Baldensperger.

(١١١) فم الظل، تحقيق هنري باريسو، المقدمة بقلم ليون بول لافارغ (باريس ١٩٤٧). **La Bouche d'ombre,** ed. Henri parisot, preface by Leon - Paul Lafargue.

(١١٢) عن كتاب هربرت ج. هنت، الملحمة في فرنسا في القرن التاسع عشر Herbert J. Hunt, **The Epic in Nineteenth Century France** (لندن، ١٩٤١)، ص٢٨٢، ١٩٣.

(١١٣) بلزاك (بون، ١٩٢٣). E. R. Curtius, **Balzac**

(١١٤) لوي لامبير، القطعة ١٦. **Louis Lambert**

(١١٥) كورتسيوس، بلزاك، ص٦٩ - ٧٠.

(١١٦) «كل الأحاسيس تصحو مستثيرة بعضها بعضا. ولسوف يكون هناك توافق في الألوان، وتناسق تام بين الإنسان والكون». هنت، المصدر المذكور، ص٩٩. عن مدينة التكفير عن الذنوب. **La Ville des Expiations**

(١١٧) من قصيدة ميرلن، عن كتاب هنت. ص ١٣٧. **Merlin**

(١١٨) يومية العاشر من كانون الأول ١٨٣٤، ٢٥ آذار ١٨٣٣، ٢١ آذار ١٨٣٣، في الأعمال، تحقيق هـ. كلوار (باريس، ١٩٣٠)، ١/ ٢٥٣، ١٦٧، ١٤٧. **Oeuvre,** ed. H. Clouard

(١١٩) أوريليا، ترجمة رتشارد أولدنغتن (لندن، ١٩٣٢)، ص٥١-٥٢. **Aurelia,** trans. Richard Aldington

(١٢٠) انظر جورج بواس، الفلسفات الفرنسية في الفترة الرومانسية (بولتمور، ١٩٢٥)، ص٧٣. George Boas, **French Philosophies of the Romantic Period**.

(١٢١) البابا Le Pape في الأعمال Oeuvre ٤/ ٥٤١، عن فيات، ٢/ ٨٠.
(١٢٢) «نبوءات البراءة» "Auguries of Innocence" شعر وليم بليك ونثره **Poetry and Prose of William Blake** تحقيق جِفْري كينز (نيويورك، ١٩٢٧)، ص١١٨.
(١٢٣) هذا هو وصف ولتر جاكْسُنْ بيت في، من الكلاسيكية إلى الرومانسية Walter Jackson Bate, **From Classic to Romantic** (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٤٦)، ص١١٣.
(١٢٤) أ. أ. رجردز، كولرج حول الخيال (لندن، ١٩٣٥)، ص١٤٥.
I. A. Richards, **Coleridge on Imagination**
(١٢٥) «من أجل الجنسين: أبواب الفردوس»، بليك، ص٧٥٢.
"For the Sexes: The Gates of Paradise"
(١٢٦) كما حاول آرثر بيتي في كتاب وليم وردزورث: مذهبه وفنه في علاقاتها التاريخية (ط ٢، مادِسُن، ١٩٢٧).
Arthur Beatty, **William Wordsworth: His Doctrine and Art in their Historical Relations**
(١٢٧) المقدمة، ١٤/ ١٩٠ وما بعده. **Prelude**
(١٢٨) ٢١ كانون الثاني ١٨٢٤. في الرسائل: السنوات المتأخرة، تحقيق إرنست دي سِلِنْكورت (أكسفورد)، ١٠/ ١٣٤ ـ ١٣٥.
Letters: Later Years, ed. E. de Selincourt
(١٢٩) قصيدة الشيخ الملاح: مع مقالة لروبرت بن وارن (نيويورك، ١٩٤٦).
The Rime of the Ancient Mariner: With an Essay by Robert Penn Warren
(١٣٠) السيرة الأدبية **Biographia Literaria**، تحقيق جون شوكْرُسْ (أكسفورد، ١٩٠٧)، ٢/ ١٢. وقد اقتبسها ت. س. إليوت في مقالة «أندرو مارفل» "Andrew Marvell" (١٩٢١)، التي أعيد طبعها في

مقالات مختارة Selected Essays (لندن، ١٩٣٢)، ص٢٨٤. كذلك كتاب أ. أ. رجردز، مبادىء النقد الأدبي (لندن، ١٩٢٤)، ص٢٤٢. Principles of Literary Criticism وقد كُرِّرَتْ منذ ذلك الحين حتى ملَّها الناس.

(١٣١) فسَّر كولرج كلمة Einbildungskraft باعتبارها تعني In-eins-Bildung. ولكن السابقة ein لا علاقة لها بـin-eins.

(١٣٢) ١٥ كانون الثاني ١٨٠٤. في الرسائل Letters، تحقيق إرنست هـ. كولرج (لندن، ١٨٩٠)، ٢/ ٤٥٠.

(١٣٣) النقد الأدبي والفلسفي لشلي، تحقيق جون شوكْرُسْ (لندن، ١٩٠٩)، ص١٣١، ١٥٥، ١٥٣. **Literary and Philosophical Criticism**.

(١٣٤) رسالة إلى بِنْجَمِنْ بيلي بتاريخ ٢٢ تشرين الثاني ١٨١٧، في الرسائل تحقيق م. ب. فورمَنْ (ط ٤، لندن، ١٩٥٢)، ص٦٧.

(١٣٥) فِكْرُ جون كيتس **The Mind of John Keats** (أكسفرد، ١٩٢٦)، ص١٢٦.

(١٣٦) رسالة إلى ت. بَتْس، ٢٢ تشرين الثاني ١٨٠٢، بليك **Blake**، ص١٠٦٨.

(١٣٧) ن. م. ص١٠٢٦ (كتبت عام ١٨٢٦).

(١٣٨) رسالة إلى ت. بَتْس، ٢ تشرين الأول ١٨٠٠، ن. م. ص١٠٥٢.

(١٣٩) س. فوستر دَيمُنْ: وليم بليك (بوسطن، ١٩٢٤)، **William Blake**

وليم سي. بِرْسِفال: «حلقة المصير» لوليم بليك (نيويورك، ١٩٣٨).

William C. Percival, **William blake's "Circle of Destiny"**

مارك شورر: وليم بليك (نيويورك، ١٩٤٦)

Mark Schorer, **William Blake**

نورثرب فراي: التناظر المخيف: دراسة لوليم بليك (برنستون، ١٩٤٧).

Northrop Frye, **Fearful Symmetry: A Study of William Blake**

(١٤٠) هناك بحث ممتاز لهذا الموضوع في كتاب جوزيف وارن بيج : مفهوم الطبيعة في الشعر الإنكليزي في القرن التاسع عشر (نيويورك، ١٩٣٦).

J. W. Beach, **The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry**

وفي كتاب ريموندهـ. هيفِنْز: فكرُ شاعر (بولتمور، ١٩٤١).

R. D. Havens, **The Mind of a Poet**

(١٤١) المقدمة، ٦/٦٣٦ وما بعدها. **Prelude**

(١٤٢) المقدمة، ١٢/٢٧٦ - ٢٧٧. **Prelude**

(١٤٣) مقدمة النزهة **Excursion**. الأعمال الشعرية، تحقيق إرنست دي سلنكورت وهِلِنْ داربِشَر (أكسفورد ، ١٩٤٩)، ٥/٥

Poetical Works, ed. E. de Selincourt and H. Darbishire

(١٤٤) من «قيثارة الهواء» "The Eolian Harp"

و «ثلج في منتصف الليل» "Frost at Midnight"

و «مصير الشعوب» The Destiny of Nations"

و «الاكتئاب» "Dejection"، انظر القصائد، تحقيق إرنست هـ. كولرج (أكسفرد، ١٩١٢)، ص١٠١ - ١٠٢، ١٣٢، ٢٤٢، ٣٦٥.

Poems, ed. E. H. Coleridge

(١٤٥) ليست مقالة نظرية الحياة **The Theory of Life** أكثر من توقيعات من قطع مترجمة. أنظر هنري نيدِكَّر: «ملاحظات أولية للطبعة الجديدة من (نظرية الحياة) لصامويل تيلر كولرج».

Henri Nidecker, "Praeliminarium Zur Neuausgabe der Abhandlung uber **Lebenstheorie (Theory of Life)** von Samuel Taylor Coleridge"

تقرير الكلية الفلسفية التاريخية في جامعة بازل

Bericht der Philosophisch — historischen Fakultat der Universi-

tat Basel

(بازل، ١٩٢٧)، ٥/٧ - ١٢.

(١٤٦) هناك الكثير من الأدلة في كتاب كارل غْريبو: نيوتن بين الشعراء: استخدام شلي للعلم في بروميثيوس طليقاً (جابل هِلْ، ١٩٣٠).

C. Grabo, **A Newton among Poets: Shelley's Use of Science in Prometheus Unbound**

(١٤٧) أدونيس، البيتان رقم ٤٦٢ - ٤٦٣. **Adonais**

(١٤٨) الكتاب الثاني، الأبيات ١٨١ - ١٩٠، ١٨٩، ٢١٢، ٢٢٨ - ٢٢٩.

(١٤٩) تشايلد هارولد، النشيد الثالث، المقطعان ٧٢، ٩٠.

Childe Harold

(١٥٠) بيركلي، ١٩٤٢. Josephine Miles, **Wordsworth and the Vocabulary of Emotion**

(١٥١) المزهرية حسنة الصنع **The Well Wrought Urn** (نيويورك، ١٩٤٧).

(١٥٢) مرجع رجل الدولة **The Stateman's Manual**

في الأعمال الكاملة **Complete Works,** ed Shedd

تحقيق شِدْ (نيويورك، ١٨٥٣)، ١/٤٣٧ - ٤٣٨، و. ك بفيلر: «كولرج ورسالة شلنغ حول آلهة ساموثراكي»

W. K. Pfeiler, "Coleridge and Schelling's **Treatise on the Samothracian Deities**"

ملاحظات لغوية حديثة **Modern Language Notes** ٥٢ (١٩٣٧)، ص١٦٢ - ١٦٥.

(١٥٣) نيويورك، ١٩٤٦.

(١٥٤) حول رموز شلي انظر أ. ت. سترونغ: ثلاث دراسات حول شلي (لندن، ١٩٢١)، A. T. Strong, **Three Studies in Shelley** ومقالة

وليم بتلر ييتس في كتاب أفكار الخير والشر (١٩٣٠).
W. B. Yeats, **Ideas of Good and Evil**

(١٥٥) بروميثيوس طليقاً، الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيتان ١١٣ ـ ١١٤.

Prometheus Unbound

(١٥٦) «السرنادة الهندية» "The Indian Serenade"
و «أود للريح الغربيَّة» "Ode to the West Wind"

(١٥٧) لندن، ١٩٣٩. Wilson Knight, **The Burning Oracle**

(١٥٨) لا شك في أن مقالة وليم ك. وِمْسَتْ الممتازة «بنية صور الطبيعة الرومانسية» W. K. Wimsatt, "The Structure of Romantic Nature Imagery" التي نشرت في كتاب **عصر جونسن: مقالات مهداة إلى جونسي ب. تِنْكَر** **The Age of Johnson: Essays Presented to C. B. Tinker** (نيو هيفن، ١٩٤٩)، ص٢٩١ ـ ٣٠٣، تدعم ما أرمي إليه.

(١٥٩) انظر كتابي **عمانوئيل كانت في إنكلترة** (برنستن، ١٩٣١).
Immanuel Kant in England

(١٦٠) الطبعة التي حققها وليم سي، هازلت (لندن، ١٨٧١)، ص١١، ٢٧ (الحاشية).

(١٦١) **غناء الشعراء: قديماً وحديثاً** (غلاسغو، ١٨٢٧)، ص٥ من المقدمة.
Minstrelsy: Ancient and Modern

(١٦٢) مثلا كتاب جينا مارتجياني، **الرومانسية الإيطالية لا وجود لها** (فلورنسة، ١٩٠٨)
Gina Martegiani, **Il Romanticismo italiano non esiste**

(١٦٣) تنتهي القصيدة هكذا:

وهكذا تغرق أفكاري
ذاتها في هذه اللانهاية الهائلة،
وما أجمل الغرق في هذا البحر.

وبـالنسبة لليـوباردي انـظر كتاب ك. فـوسلر: ليـوبـاردي K. Vossler, Leopardi (ميونخ، ١٩٢٣)، ص١٩٢.

(١٦٤) تاريخ الحركة الرومانسية في إسبانيا (جزءان، كيمبرج، ١٩٤٠).

Allison Peers, **A History of the Romantic Movement in Spain**

(١٦٥) انظر على وجه الخصوص كتاب ألبرت نلسون: **الرومانسية السويدية. الاتجاهات الأفلاطونية. كلغرن، فرانتزن، إلغشتروم، هامرشولد، أتربورن، شتاغنيليوس، تغنر، رايدبرغ** (لُنْدْ، ١٩١٦).

Albert Nilsson, **Svensk Romantik. Den Platonske Stromingen. Kellgren — Franzen — Elgstrom — Hammerskold — Atterborn — Stagnelius — Tegner — Rydberg**

(١٦٦) انظر توماس ج. مازاريك: روح روسيا T. G. Masaryk, **The Spirit of Russia** (جزءان، لندن، ١٩١٩)، ديمتري ججيفسكي: **هيغل في روسيا** (باريس، ١٩٣٩).

Dimitri Chizhevsky, **Hegel' v Rossii**

(١٦٧) **قصص رومانسية Romanticheskie Povesti** (لننغراد، ١٩٢٩).

(١٦٨) فكتور جيرمُنْسكي: **فاليري بريوسـوف وتراث بوشكين** (بتروغـراد، ١٩٢٢)

Viktor Zhirmunsky, **Valeri Bryusov i nasledie Pushkina** وبورس آيخنباوم: «مشكلات بويطيقا بشكين».

Boris Eikhenbaum, "Problemy Poetiki Pushkina"

في **من خلال الأدب Skvoz' Literaturu** (لننغراد، ١٩٢٤).

(١٦٩) ميخائيل و. غِرشِنْزون: **حكمة بوشكين** M. O. Gershenzon, **Mudrost' Pushkina** (موسكو، ١٩١٩)، رومان ياكبسن: «التمثال في رمزية بوشكين».

Roman Jakobson, "Socha v smbolice Puskinove" **Slovo a slovesnost**

الكلمة والفنون الجميلة ٣ (براغ، ١٩٣٧)، ص٢ - ٢٤.

(١٧٠) انظر مقالتي: «ماخا وبايرون». "Macha and Byron"

المجلة السلافية **Slavonic Review**

١٥ (١٩٣٧)، ص٤٠٠ - ٤١٢.

(١٧١) «معنى الرومانسية لمؤرخ الأفكار»

"The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas"

مجلة تاريخ الأفكار Journal of the History of Ideas ٢

(١٩٤١)، ص٢٦١.



الفصل الخامس

الرومانسية ثانية*

استثارت المقالة السابقة كثيراً من التعليقات، وقيل الكثير، بصورة مستقلة عنها، لدعم ما تقوله عن طبيعة الرومانسية ووحدتها ولتعديله. وقد تكون العودة إلى الموضوع أمراً مرغوبا فيه.

لم يدافع لفجوي عن مقولته، ولكنه عاد فأكدها. ففي مقدمة لكتابه الصغير **العقل والفهم والزمن**(١٩٦١)(١) الذي يحلل فيه بعض أفكار شلنغ وياكوبي وشوبنهاور وبرغسن، أعاد لفجوي نشر المقاطع الأساسية من مقالاته السابقة لتبرير تفاديه تسمية هؤلاء الفلاسفة رومانسيين. وعلّق رونالد س. كرين الذي كنت استشهدت بكلام منه يستخف فيه بـ «قصص الجنيات الخاصة بالكلاسيكية المحدثة والرومانسية في القرن الثامن عشر»(٢) بشيء من التفصيل على مقالتي لم يعترض فيه على التعميمات التاريخية التي يمكن أن تصف التغيير الذي حصل بما اخترته أنا من اصطلاحات، ولكنه وصف «ولعي بالوحدة» بالمغالاة. وطالب «بالبرهان الحرفي» وأراد مني أن أبيّن التشابه بالمعنى الحرفي بين الخيال والطبيعة والرمز في جميع الكتّاب الذين بحثتهم(٣). وبذا يكون كرين قد كلفني بما لا أطيق: فلست أفهم كيف يمكن لأي إنسان أن يثبت التطابق الحرفي بدون أي اختلافات فردية. إذ أن مثل هذا الكلام يتطلب حقبةً لا تنوع فيها لا وجود لها في أي وقت في التاريخ. أما أنا فقد حاولت في كل كتاباتي أن أتحدث بانتظام عن مفهوم للفترة التاريخية يسمح للبقايا من العصور السابقة ولاستباقات العصور اللاحقة بالوجود. إن الفترة تتطلب التغلب (وليس الحكم الدكتاتوري المطلق)

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (P.P. 199 - 221) Romanticism Re - examined من كتاب Conecpts of Criticism للمؤلف.

الذي تحرزه مجموعة من المعايير تزودنا بها ـ في حالة الرومانسية ـ المفاهيم المتشابهة، أو المتوازية التي هي الخيال والطبيعة والرمز والأسطورة. أنا راضٍ بقبول كرين لمثل هذه التعميمات، وأسلم بأن لفجوي تعامل في سلسلة الوجود الكبرى وفي بعض ما كتبه بعده من مقالات مع مفاهيم «كالعضوية والدينامية والتَّبايُنيَّة»، التي تصف ما يدعى عادة «رومانسيا». ولا يحل إحجام لفجوي في كتابه الجديد عن شلنغ عن استعمال ذلك المصطلح شيئا.

وقد حاول موِرسْ بكم Peckham في مقالة معروفة عنوانها «نحو نظرية رومانسية»، (١٩٥١)(٤) أن «يوفق»، فيما يقول، «بين لفجوي ويليكْ، وأن يوفق لفجوي مع نفسه» باستخدام مفهوم «الدينامية العضوية» وحده لتعريف الرومانسية. وهذا يعني أن بكم يقبل مفهوم الطبيعة والخيال كما ورد في مقالتي ويسقط الرمز والأسطورة من الحساب. لكن بكم يدخل مفهوماً جديداً هو «الرومانسية السلبية» ،أي الرومانسية البائسة العدمية. ويقول إن الرومانسية الإيجابية لا تناسب بايرون، بل تناسبه الرومانسية السلبية. ويزعم بكم أنني عاجز عن مجابهة هذه الظاهرة. لكنني لا أفهم ماذا نكسب حين ندعو الحالات الذهنية المألوفة ـ كتلك التي تشير لها تعابير مثل «تعب كلها الحياة»، «مرض القرن»، التشاؤم ـ حين ندعوها «رومانسية سلبية». فهذا حلٌّ لفظيٌّ أكثر: كتسميتنا للمذهب الطبيعي «بالرمزية السلبية»، أو للرمزية «بالطبيعة السلبية». أما نحن الذين بيّنا تماسك الآراء التي سميناها ـ أنا وآخرون ـ رومانسية، بكل عضويتها، واستعمالها للخيال الخلاق، ووسائلها التعبيرية المعتمدة على الرمز والأسطورة ـ فقد استبعدنا العدمية والاستلاب من تعريفنا لها. فمن يعتبر الطبيعة ميتة أو عدوة للإنسان، ويعتبر الخيال قوةَ ربطٍ وتجميع، ولا يستخدم الوسائل الرمزية والأسطورية للتعبير لا يكون رومانسيا بالمعنى الذي ندعو فيه وردزورث ونوفالس وهوغو رومانسيين.

غير أن مورس بكم غير رأيه منذ ١٩٥١. وتخلى في مقالة جديدة عنوانها «نحو نظرية رومانسية: اعتبارات جديدة»(١٩٦١)(٥) عن أفكاره السابقة وأحل محلها

تاريخا ثقافياً فخياً للعصر الحديث طوره في كتاب عنوانه **ما وراء النظرة المأساوية** (١٩٦٢)(٦). وقد أخذ يدعو الرومانسية بالتنويرية بسبب إعجابه فيما يبدو بكتاب إرنست توفسن **الخيال كوسيلة للنعمة الإلهية : لوك واستطيقا الرومانسية** (١٩٦٠)(٧). غير أن توفسن رغم جودة ما يقوله عن تأثيرات لوك على الإستطيقا البريطانية في القرن الثامن عشر عجز عن إثبات أن الخيال كان يعتبر وسيلة للنعمة الإلهية في ذلك الوقت. على أن رفض تراث لوك دليل حاسم لصالح الإستطيقا الرومانسية بالذات. وكل ما احتاجه للتدليل على ذلك هو الإشارة إلى رفض كولرج للوك وإلى رأي شلنغ في «حَيْوَناتِ» لوك التي رواها عنه هنري كراب وبنسن(٨). غير أن بكم يؤمن الآن بأن جوهر الرومانسية يكمن في فرض النظام على الفوضى، وهو ما يمكن أن نسميه بالذاتية البطولية المعادية للميتافيزيقا والتي تذكرنا بما كتبه برتراند رسل تحت عنوان «عبادةُ الحُرّ» أكثر مما تذكرنا بآراء وردزورث وفريدرخ شليغل أو لامارتين. أما اعتبار بكم لكانْتْ بأنه براغماتي فليس هناك ما يبرره. فهو يقول «إن الرومانسية تعلمت من كانت أن بإمكانها الاستغناء عن الميتافيزيقا وإن بإمكانها استخدام أي ميتافيزيقا، أو أي فرضية عن العالم باعتبارها كناية عُليا». لكنني لست أعرف كاتباً واحداً في أواخر القرن الثامن عشر، أو أوائل القرن التاسع عشر ينطبق عليه هذا الوصف. فمن الذي رفض إمكانية الميتافيزيقا إذن أو عاملها ككناية عُليا؟ حتى فريدرخ شليغل لم يفعل ذلك رغم أن نظريته الخاصة بالمفارقة عرضته لتهمة الإيمان بالاحتمالية والانتهازية والإستطيقية. أخشى أن اعتبارات بكم الجديدة لا تضيف شيئا لتعريف الرومانسية تعريفاً أفضل، ولذا فإنه أصاب حين تفادى الكلمة في كتابه **ما وراء النظرة المأساوية**.

إن قراءتنا لبكم تغرينا بالتخلي عن قضيتنا يائسين، وبالتسليم للفجوي أو حتى لفاليري الذي يحذرنا من استحالة التفكير الجاد باستخدام كلمات مثل الكلاسيكية والرومانسية والإنسانية والواقعية «لأن المرء لا يسكره أو يروي ظمأه الاسم التجاري الملصق على القنينة»(٩). لكن هذه الاصطلاحات ليست أسماء

تجارية طبعا، ولكل منها دائرة من المعاني تختلف عن [بيرة] بابْسْتْ بْلو رِبْنْ، أو [نبيذ] ليبفرا ونملخ. والمناطقة المعاصرون يقولون لنا إن كل التعريفات لفظية، وإن المتكلم يشترطها. ولا شك في أننا لا نستطيع منع الشيوعي من وصف الدكتاتورية بأنها ديموقراطية شعبية، ومنع الطفل من مخاطبة كل غريب بكلمة «بابا»، ولا حتى منع بكم من دعوة الرومانسية التنويرية. ولكن هناك معنى من المعاني - فيما يقول ولبر إيربن - «يصح فيه الفرق بين التعريف اللفظي والحقيقي . . . إذ لا بد من أن نصل إلى نقطة تتوقف فيها الفروق عن أن تكون مزعجة وغير عملية فقط، بل تصبح غير مفهومة، إذ توصلنا إلى التناقض المنطقي بين النعت والمنعوت [كقولك مربّع مدوَّر] يُفْسِدُ المعنى فيه التناقض الداخلي بين المسند إليه والمحمول في مقولة التعريف عن طريق إنكار ضمني لمعناه»(١٠). لذا فإننا نستطيع إسقاط النظريات التي تصرّ على تسمية الرومانسية بالتنويرية من حسابنا. ولا يتوجب علينا أن نعتبر مهمتنا منطبقة مع مهمة صاحب المعجم الذي لا بد من أن يسجل الاستعمالات الممكنة لأي مصطلح من مصطلحاته. كل ما سنفعله هو أن نبين أن هناك قدراً متنامياً من الاتفاق، بل من التطابق أحيانا بين تعريفات الرومانسية، أو - إن شئنا التواضع - بين أوصاف الرومانسية التي توصل إليها الباحثون الثقات في العقود الأخيرة وفي أقطار عدة. وأرجو في هذه المناسبة أن يظهر الاستعراض التالي الاختلافات المنهجية التي يتصف بها البحث الأدبي في كل من ألمانيا وفرنسا وإنكلترة والولايات المتحدة. لكن هذه الاختلافات في التقاليد الوطنية التي لا تتصل ببعضها بعضا إلا اتصالا خفيفا هي التي ستجعل الإتفاق الأساسي حول طبيعة الرومانسية يبرز بكل هذا الوضوح والإقناع.

ظهرت في ألمانيا في أوائل العشرينات سلسلة طويلة من الكتب المخصصة لتعريف طبيعة الرومانسية أو جوهرها. والألمان يتعاملون - أو تعاملوا على الأصح - مع الثنائيات، مع الأطروحة ونقيضها، ومع التعارضات الكبرى مثل الفكرة والشكل، والفكرة والتجربة، والعقلانية واللاعقلانية، والكمال واللامحدودية، إلخ. وقد هدف ماكس دويجباين في كتابه جوهر الرومانسية(١١) إلى التوصل إلى

حدس ظواهري حول جوهر الرومانسية عن طريق بيان الاتفاق بين الرومانسية الإنكليزية والألمانية في طريقة فهمها واستعمالها للخيال المركب: اتحاد الأضداد، المحدود واللامحدود، الخلود والزوال، الشمولية والفردية. وقد أدت هذه الصورة التي رسمها إلى استنتاج مؤداه أن الشعر الإنكليزي ترجم النظرية الألمانية في عالم التطبيق. لكن التطابقات المدهشة التي وجدها دويجباين بين الرومانسية الألمانية والإنكليزية مردها في أغلب الأحيان إلى حقيقة أن شاهده الرئيس من الجانب الإنكليزي، وهو كولرج، كان يترجم شلنغ. ومع ذلك فإن هذا الكتاب الصغير المهمل أكد على جانبٍ أساسي صحيح وهو الخيال الموفق المركب باعتباره العامل المشترك في الرومانسية.

أما سلسلة التعارضات التي فصل القول فيها فرتس شترخ في **الكلاسيكية الألمانية والرومانسية الألمانية، أو الكمال واللامحدودية (١٩٢٢)**(١٢) فتبدأ من نقطة مختلفة. فقد أراد شترخ أن ينقل أفكار فلفلن في **مبادىء التاريخ الفني (١٩١٥)** إلى التاريخ الأدبي. وقد كان فلفلن قد قارن بمهارةٍ فنَّ عصرِ النَّهضة وفنَّ الباروك على أسس بنيوية محضة كالشكل المفتوح والشكل المغلق. أما شترخ فيربط التعارض بين الفن الكلاسيكي والفن الرومانسي ببحث الإنسان عن الديمومة أو الخلود(١٣). والخلود في رأيه يمكن تحقيقه إما بالكمال وإما باللامحدودية. ويتذبذب تاريخ الإنسان بين هذين القطبين. «فالكمال ينشد السكون، أما اللامحدودية فتنشد الحركة والتغير. والكمال مغلق. أما اللامحدودية فمفتوحة. الكمال جَليّ. أما اللامحدودية فمبهمة. الكمال ينشد الصورة، أما اللامحدودية فتنشد الرمز»(١٤). ولا شك في أن نقل تصنيفات فلفلن من تاريخ الفن إلى الأدب قد تم بذكاء. ولكن لا بد من أن نتساءل عما إذا كان وصف الرومانسية بالدينامية والانفتاح والإبهام والرمزية وما أشبه ذلك يؤدي إلى أكثر من وضع الرومانسية مع الباروك والرمزية في سلسلة التقلبات ما بين العقل والشعور التي يفترض البعض أنها تشكل تاريخ أوروبا. لقد عدنا فيما يبدو إلى عملية فصل الخراف عن الماعز القديمة. تلك العملية التي تخفي المميزات الفردية التاريخية التي

تميز العصر الرومانسي بمعـزل عن غيرهـا من الأشكال المنفتحـة، والأساليب الديناميية الرمزية. لقد نجح شترخ وأتباعه الكثيرون في إظهار هذه التغيـرات الكبيرة في المشاعر والفنون التي لم يرها أحد قبل أن يضع فلفلن وسواه المفردات اللازمة لوصفها.

لكن يبدو أن ذلك كله مازال يتمتع بالجدة في الولايات المتحدة. فقد بالغ الفيلسوف و. ت. جونز بالاعتداد باكتشاف الذي توصل إليه في كتابه الجديد **أعراض الرومانسية (١٩٦١)**(١٥)، وهو الاكتشاف الذي يشبه ما نجده عنـد العديد من الألمان شبها كبيرا. فالرومانسية في رأي جونز دينامية وليست ثابتة، تفضل الفوضى عـلى النظام، والاستمـرارية عـلى الانقطاع، والضبـابية عـلى الوضوح، ولها ميل داخلي لا خارجي، وتفضل العالم الآخر على عالمنا هذا(١٦). والظاهر أن جونز لا يعلم بالتصنيفات الكثيرة من هذا النوع في ألمانيا. إذ لا ترد أسماء دلتاي وشبرانغر وياسبرز وينغ ونول في كتابه أبدا(١٧). والنظرية الوحيدة التي يعلم عنها فيما يبدو هي نظرية فلفلن، الذي يشـير إليه جـونز في إحـدى حواشيه، حيث يعترف جونز بأن تصنيفـات فلفلن «ذات صلة بمحاوره [٠]، ولكنه يعتقد أنه هو الذي اكتشف أن هذه «التصنيفات تسمح بمقارنات تتجاوز حدود وسائل التعبير المختلفة [لغة ، ألـوان، أصوات، مـرمر، إلـخ] لتشمل المنتجات الفنية والأعمال الأدبية والفلسفية»(١٨). أما تحليـل جونـز للأعمـال الفنية، كالمعارضة بين ديورر وروبنز وبين بليني وإل غركو فيعتمد اعتماداً كاملا على فلفلن، بينما لا تتجاوز تطبيقاته على الشعر الرومانسي، وهو ما يهمنا هنا، أبسط الملاحظات. فالشعر الرومانسي، فيما يقول، يفضل ما هو ضبابي غائم، معتم، مبهم (وهي تنويعات على فكرة عدم الوضوح عند فلفلن). ويمثل جونز بسهولة على الميل نحو الداخـل عند الـرومانسيـين، وعلى تفضيلهم الفـوضى والاستمرارية والعالم الآخر، إلخ. وهذه كلها ثيمات مألوفة. وغالباً ما أسـاء جونز اختيار أمثلته. فهو يستعمل اقتباسات من فاوست لغوته دون أن يلفت إلى السياق الدرامي(١٩). وأهم ما ساهم به جونز في المجال التايبولوجي قوله (الذي

لا يخلو من دلالة) إن هذه التايبولوجية تحتاج إلى إثبات عن طريق الإحصاء، وقوله بضرورة تفرغ فريق من الباحثين مثلاً لإحصاء الصور الغائمة في كل القصائد التي نشرت على مدى سنة كاملة. وهو يتصور أننا بالاعتماد على مثل هذه الطرق الإحصائية ستتمكن من إعطاء تاريخ موضوعي لمولد الرومانسية(٢٠). لن أبين مصاعب هذه العملية والمزالق التي تحيط بها كاستحالة التوصل إلى معايير ثابتة تحدد ما هو غائم في الصور الشعرية، وتحدد ما هي الصورة الشعرية، واستحالة إحصائها في كل قصيدة كتبت في كل لغة. إن علينا أن نبدأ برفض المثال المعرفي الذي يتضمنه الاقتراح، وهو الإيمان الشائع هذه الأيام بالإحصاء وإنكار القضية الأساسية، ألا وهي قضية القيمة والتفرد.

استعرض يوليوس بيترسن التعريفات الألمانية الكثيرة للرومانسية في كتابه **التعريفات الأساسية للرومانسية الألمانية** (١٩٢٦)(٢١). ورحب بكل المناهج، حتى العرقي منها، التي تجعل الرومانسية حركة ألمانية، وحتى المحلي منها، التي تجعلها حركة ألمانية شرقية على وجه الخصوص، ولكن المدَّ أيام كتابة الكتاب كان ينحسر. وكانت الأصوات ترتفع باطراد، تشكك بذلك المنهج داخل ألمانيا وخارجها. فكتب مارتن شتزه Schutze، أستاذ الألمانية في جامعة شيكاغو، في كتابه أوهام أكاديمية (١٩٣٣) ـ ذلك الكتاب المهمل الذي أعيدت طباعته مؤخراً لحسن الحظ(٢٢)ـ كتب نقداً لاذعاً لكل الثنائيات التي شغف بها الألمان. وأعلن إميل شتايغر قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بقليل في مقدمة كتابه **الزمان بوصفه قوة الخيال عند الشاعر** (١٩٣٩) أن مهمة الدراسة الأدبية هي التفسير، واستبعد التأثيرات والسيرة وعلم النفس والاجتماع والتايبولوجي من محراب الدارس(٢٣). كما عبر كارل فييتر Vietor في آخر سنواته في جامعة هارفرد عن اعتقاده بأن «عصر تاريخ الأفكار بأسلوبه ومناهجه قد بلغ نهايته»(٢٤).

لم يظهر ـ على حد علمي- سوى كتابين ألمانيين جديدين حول طبيعة الرومانسية منذ نهاية الحرب، عرف أدولف غرمه Grimme في الأول منهما، وهو **حول طبيعة الرومانسية** (١٩٤٧)(٢٥)، الرومانسية بأنها بزوغ ما دعاه «بطبقات

النفس النباتية» ، أو بزوغ ما هو قبل الوعي لا ما هو تحته. وما هو قبل الوعي يضم الخيال الذي ترفعه الرومانسية إلى طبقة الوعي. لكن ما يقوله غـرمه في دفاعه النظري عن منهج الظواهرية أفضل. فهو يقول إن مثالاً واحداً لا بد من أن يكفي لأننا لا نستطيع استنتاج أي شيء عن ماهية الرومانسية ولا التعميم بشأنها قبل أن نعرف ماذا تعني. والتعريف اللفظي هدف وهمي. ونحن لا نستـطيع الإشارة إلى ما هو رومانسي إلا مثلما نشير إلى ما هو أحمر. وقد توصّل الفيلسوف اليسوعي المعروف رومانو غواريديني في مجموعة محاضرات بعنوان **الرومانسية (١٩٤٨)** إلى استنتاج مماثل، وهو أن الرومانسية هي «اندفاع اللاواعي والبدائي إلى الأعلى»(٢٦).

أما المقارنات التي كان الألمان يعقدونها مع الرومانسية الإنكليزية فقد أخذت تتوخى الحيطة. ففي مقالة بعنوان «الرومانسية الإنكليزية والرومانسية الألمانية» (١٩٥٦)(٢٧) أكد هورست أوبل على الاختلافات بين البلدين: على سيـطرة الفلسفة التجريبية في إنكلترة، وانفراد ألمانيا بنوع من قصص الجنيات لا نجده في غيرها، وندرة المفارقة الرومـانسية في إنكلتـرة، وما إلى ذلـك، كما أن أستـاذا بريطانياً يكتب بالألمانية هو يودو سي ميسن تناول مؤخرا هذا الموضوع في كتابه **الرومانسية الألمانية والرومانسية الإنكليزية (١٩٥٩)**(٢٨). وأصاب حين أكد على اختلاف الوضع التاريخي الذي وجد الشعراء الرومانسيون الإنكليز أنفسـهم فيه، وهو الوضع الذي لم تواجههم فيه شخصيات طاغية كشخصيتي غوته وشلر في ألمانيا. كذلك أشـار ميسن إلى خصائص في الـرومانسيـة الألمانيـة كالجـرأة والعدمية، والشيطانية، والإنحلالية* decadentism، والجمالية المتطرفة، التي

---

* الانحلال (والانحلالية):

هذه ترجمة لكلمة decadence (decadentism) وهي تسمية يقصد بها مستعملوها وصف ما يعتقدون أنه هبوط في المستوى الفنّي بعد مرحلة من الكمال. وهي في السياق الذي ترد فيه في هذا الكتاب تشير إلى أعمال بعض الرمزيين الفرنسيين ومعاصريهم في إنكلترة. ورغم أن المعنى الفنّي هو الأغلب في الاصطلاح، باللغتين الفرنسية والإنكليزية، إلا أن المعنى =

فاقت كل الحدود البورجوازية التي وجد وردزورث وكولرج نفسيهما ضمنها. كذلك أكد ميسن على انعدام الفهم والاتصال بين البلدين. لكنه بالغ في ظني في تهيب الشعراء الإنكليز وقبولهم لسُنّةٍ مِن سبقهم وتزمتهم. وبالغ في أهمية الدّور الذي لعبه هنري كراب روبنسن باعتباره الشخص الوحيد الذي فهم كلاً من وردزورث والرومانسيين الألمان رغم أنه لا بد من أن يعترف بأن روبنسن كان عديم الأثر من الناحية التاريخية، وأن مقالاته المنشورة لا تعكس ما ادّعاه له من عمق الفهم. وقد باءت محاولة روبنسن عام ١٨٢٩ لإقناع غوته بأهمية وردزورث بالاستعانة بأوتيلي فون غوته بالفشل الذريع. وهذا ما يدعونا للقول إنه لم يكن هناك تفاهم فكري بين كولرج وتيك، أو كولرج وأوغوست فلهلم شليغل (رغم أنهم التقوا فعلاً أكثر من مرة). لكن مشكلة العلاقة بين الرومانسية الألمانية والرومانسية الإنكليزية لا يُبَتُّ في أمرها بمجرد إظهار أن الصلات كانت ضعيفة وأن العواطف الشخصية لم تتسم بالكمال.

هناك بطبيعة الحال، قدر كبير من البحوث والتفسيرات التي تتناول كتّاباً رومانسيين بعينهم في ألمانيا، ولكن سكونا غريباً خيّم ـ بشكل عام ـ على مسألة الرومانسية من حيث ماهيتها وطبيعتها.

أما في فرنسا فالوضع مختلف تماما. فقد حاول بول فان تيغم أن يشيد بنيانا من الآداب الرومانسية الأوروبية كلها في كتابه **الرومانسية في الأدب الأوروبي** (١٩٤٨)(٢٩). وكان هدفه أن يكتب تاريخا أدبيا دولياً بحق، ولم يكتف بالإشارات المقتضبة إلى الآداب الأوروبية الثانوية كالآداب السلافية والإسكندنافية. وتجاهل عن عمد الحدود الوطنية ورتب حقائقه لا على أساس الأطلس اللغوي، بل على أساس خريطة سيكولوجية إستطيقية تبين الاتجاهات والأذواق. وقد جمع تحت تصنيفات مثل «الإحساس بالطبيعة»، و«الدين»،

= الأخلاقي الذي تتضمنه الكلمة العربية موجود أيضاً في الاصطلاح الأصلي. انظر المقالة المركزة حول هذا الاصطلاح في: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ed. Alex Preminger. [المترجم].

و«الحب»، و«حب الغرابة»، و«التاريخية» قدراً هائلا من المعلومات، إلا أن هذه التصنيفات لا ترقى لسوء الحظ إلى أي مستوى عالٍ من التعميم. ومن الغريب أن فان تيغم يقول إن «كبت الأسلوب الأسطوري ربما كان أكثر صفات الرومانسية شيوعاً»(٣٠). إن فان تيغم، رغم علمه الغزير ووعيه العميق بوحدة أوروبا، يعوزه نفاذ النظرة، ولذا فإنه يبقى في إطار الخارجيات(٣١). وليس هناك من جديد في استعراض جان بيرتران باريز للتعريفات الحديثة للرومانسية(٣٢). وهو يفضّل مناقشة المراحل المختلفة للرومانسية الفرنسية، وهي مهمة تاريخية لا تعنينا هنا.

أما الدراسات التي قامت بها مجموعة النقاد الذين يسمون أنفسهم نقاد الوعي، أو مدرسة جنيف فهي أكثر أصالة وإمتاعا. إذ يبدو أنهم يعيشون في عالم يختلف تمام الاختلاف عن عالم الباحثين الأكاديميين القدامى. فقد درس ألبير بيغان في كتابه الروح الرومانسية والحلم (١٩٣٩)(٣٣) الرومانسية الألمانية والكتّاب الفرنسيين الذين ساروا - في رأيه - في نفس الطريق، وهم روسو وسِنانكور ونوديه وموريس دي غيران، هوغو ونرفال. ونظر نظرة سريعة إلى أعمال بودلير ورامبو ومالارميه وبروست. لكن اهتمام بيغان لم يكن منصبا على التأثيرات بوجه خاص لأن دافِعَهُ ديني في حقيقة الأمر. ذلك أن «عظمة الرومانسية» تكمن عنده في «أنها أدركت الشبه العميق بين الحالات الشعرية وحالات الكشف الديني وأكدته»(٣٤). لكن بيغان هو أيضا باحث يهمه تحديد جوهر الرومانْسية. والرومانسية عنده أسطورة. والإنسان يخترع الأساطير من أجل السيطرة على وحدته وليضم نفسه إلى الكل. وهو يخترع الأساطير بمعنيين: يجدهما في مكنونات التاريخ ويكتشفهما في الأحلام واللاوعي. ويميز بيغان بين ثلاثة أنواع من الأساطير الرومانسية: أساطير الروح، وأساطير اللاوعي، وأساطير الشعر. والشعر هو الحل الوحيد لمعاناة المخلوق المسجون في الزمان. كذلك يستند الكاتب على المفهوم المماثل عن الكون، فيفترض أن بنية ذهننا ووجودنا كله بإيقاعاته الذاتية متطابقة مع بنية الكون وإيقاعاته العظيمة(٣٥).

لكن أفق بيغان لا يتسع إلا للأدبين الألماني والفرنسي. لذا فهو يركز على المُنَظّرين الألمان وعلى الفلاسفة أصحاب النظم الذهنية، ودكاترة اللاوعي، ويدرس كتّاباً مثل جان بول ونوفالس وبرنتانو وأرنيم وي. ت. أ. هوفمان دراسة متفهمة. وقد يستنتج دارس الرومانسية الإنكليزية أن بيغان يخص بالاهتمام أكثر الكتاب بعداً عن العقلانية، ويركّز على الحلم والليل واللاوعي أكثر مما ينبغي، ولكنني أعتقد أن الدراسة المماثلة للتطورات الإنكليزية قد تجد في بيغان أفضل فهمٍ لطبيعة الخيال الرومانسي، ولتأصلها في حس الاستمرارية بين الإنسان والطبيعة ووجود الله.

ويدعم جورج بوليه بكتبه ومقالاته التي تعالج بالدرجة الأولى الشعور بالمكان والزمان، النتائج التي توصل إليها بيغان بطريقة مختلفة. وقد خصّصَ كتابيه الأولَيْن دراسات في الزمن الإنساني، والبعد الداخلي (١٩٥٠ و ١٩٥٢) لكتّاب فرنسيين معينين رغم أن ملحق الترجمة الإنكليزية لدراسات في الزمن الإنساني يضمّ معالجاتٍ سريعةٍ للكتّاب الأمريكيين من إمرسون إلى هنري جيمس واط. س. إليوت(٣٦). لكن بوليه في مقالته المعنونة «تجاوز الزمان والرومانسية» (١٩٥٤)(٣٧) وفي الجزء المعنون «الرومانسية» من كتابه الجديد تحوّلات الدائرة (١٩٦١)(٣٨) أخذ يعمم بجرأة. فمقالته التي نشرها في مجلّة تاريخ الأفكار تحاول تحديد ذلك الحسّ بالزمن الذي نجده عند الكثير من الرومانسيين مثل روسو وكولرج ودي كُوِنْسي وبودلير، والظاهر أن هؤلاء جميعا عانوا من تشوش الذاكرة، أو حس الـ de ja vu [وهو وهم يتصوّر المرء فيه أنه قد مر بما يمر به الآن من قبل]، أو استرجاع ما لا يبدو أنه في الذاكرة [الاسترجاع الكاذب]. وأرادوا أن يستبعدوا الماضي من الحاضر تماما عن طريق الانغماس الكلّي في الحاضر، كما لو أن الزمن توقف وتحوّل إلى أبدية. لكن بوليه محقّ حين يؤكد على أن هذه التجربة الرومانسية ليست متطابقة مع مصدرها الفلسفي، ألا وهو «الامتلاك الكامل المتزامن لحياة لا نهاية لها الذي نجده عند الأفلاطونيين المحدثين». فالرومانسيون لم يهدفوا إلى وصف العالم المثالي أو الوجود المجرد لله في قصائدهم،

بل أرادوا التعبير عن تجاربهم المجسدة هم أنفسهم، عن إدراكهم الشخصي للإحساس الإنساني بتجاوز الزمن. «والمفارقة هي ـ باختصار ـ أنهم وضعوا الأبدية في الزمن»(٣٩). أما كتاب بوليه الجديد فيعرف الرومانسية باصطلاحات مختلفة نوعا ما باعتبارها الوعي بالطبيعة الذاتية للعقل، باعتبارها انسحاباً من عالم الطبيعة. ويستمد بوليه أمثلته على هذه الحركة المتناوبة التي يقوم بها العقل من الكتّاب الفرنسيين بالدرجة الأولى، ولكنه يستشهد أيضا بكولرج وشلي، مقتبسا تشبيه الدائرة والمحيط الذي يحلله تحليلاً ذكياً يبالغ في تكراره. فقول شلي: «إن الشعر هو مركز المعرفة ومحيطها» يروق له بقدر ما يروق له إعجاب كولرج بعجلة قديمة: «انظر كيف تنطلق القضبان من المركز إلى المحيط، وكم صورة تنطبع في الذهن بوضوح من نظرة واحدة، تشكل بمجموعها كّلاً متكاملاً كل جزء فيه مرتبطٌ بشكل متناسقٍ مع كل جزءٍ آخر، ومع الكل». والعجلة رمز الجمال، ورمز الكلية العضوية، ورمز وحدة الكون(٤٠).

كان مفهوم بوليه النقدي يستبعد في الأصل إمكانية التعميم بهذا الشكل عن الفترات التاريخية، إذ كان كل كاتب، في نظره، يعيش في عالمه الخاص الذي شكّله له وعيُه الخاص. وكانت مهمة الناقد هي الدخول في ذلك الوعي الفردي(٤١). لكن يبدو أن بوليه ينظر الآن إلى وعي الكتّاب مجتمعين باعتباره مظهراً من مظاهر روح العصر الذي يعيشون فيه، تلك الروح التي تتصف بالوحدة والشمول. لذا فإن بوليه يعمم بشأن عصر النهضة والباروك والرومانسية. وهو يعرف الرومانسية ـ لا الفرنسية أو الألمانية فحسب، بل كل الرومانسية ـ بهذا الجهد من أجل تجاوز التناقض بين الذات والموضوع، والمركز والمحيط في التجربة الشخصية.

ونحن نجد وجهة النظر هذه عند ألبير جيرار في كتابه **الفكرة الرومانسية في الشعر الإنكليزي** (١٩٥٥)(٤٢) الذي لخّصه في مقالة بعنوان «حول منطق الرومانسية» (١٩٥٧)(٤٣). يرفض جيرار التعميمات القديمة حول الرومانسية، باعتبارها غير كافية، بما تقوله عن عاطفيتها وعفويتها وبدائيتها، وما إلى ذلك،

ويتفحص بدقة، وبالطرق التقليدية، الآراء التي يشارك فيها كلٌّ من وردزورث وكولرج وشلي وكيتس (أما بايرون فقد استبعد صراحة) حول التجربة الشعرية باعتبارها نوعاً من أنواع المعرفة، باعتبارها حدساً لوحدةٍ كونيةٍ تُدْرَكُ كـامتدادٍ ماديّ روحي. ويشرح جيرار فلسفة الخلق الفني، ووحدة الذات والموضوع، ودور الرمز والأسطورة شرحا تدعمه الاستشهادات الكثيـرة. ومع أن نتـائجه ليست جديدة كل الجدة. إلا أن جيرار يدعم الدراسات الحديثة المتعلقة بالنظرية الرومانسية دعما يستحق الترحيب. ولا أظنني بحاجة إلى الإشارة إلا إلى كتاب ماير هـ. إيبْرَمْزْ **المرآة والشمعة (١٩٥٣)**(٤٤) وإلى الجزء الثاني من كتابي **تاريخ النقد الحديث**(٤٥). فقد أكد إيبرمز على التحوّل من نظرية المحاكاة إلى نظرية التعبير، من المرآة إلى الشمعة، أو قل من الإستعـارات الميكانيكيـة في نظريـة الكلاسيكية المحدثة إلى الصور البيولوجية عند الرومانسيين. وقد أعطى إيبرمز بعض الاهتمام للخلفيات الألمانية في النظريات الإنكليزية. بينـما أعطيتُ أنـا عرضاً كاملاً لآراء الألمان وميزتُ بين الحركة الرومانسية بمعناها الواسع كثورةٍ ضدَّ الكلاسيكية المحدثة، وبين الحركة الرومانسية بمعناها الأخصّ، باعتبارها حركةً أرست قواعدَ النظرة الجدلية الرمزية في الشعر. كل هذا يشير إلى أنه قد ثبت، بما لا يقبل الشك، أنه كانت هناك نظرية رومانسية متماسكة في الشعر جرى تحليلها وتحديد معالمها.

غير أن النظرية الشعرية تفترض وجود وجهة نظر فلسفية ونوعا من الممارسة الشعرية، وهذا ما نجده في العصر الرومانسي. فقد توصّل الباحثون الإنكليز والأمريكيون مؤخـراً إلى اتفاق في الآراء حـول النظرة الأسـاسية التي تميـز بها الرومانسيون بشأن الواقع والطبيعة، وبشأن الوسائل الرئيسة التي استخـدمها الشعراء الرومانسيون في شعرهم. وما يهم في دراسة الشعر هو وظيفة النـظرة الـرومانسيـة إلى الطبيعـة. وقد درس و. كـ. وِمْسَتْ «بُنْيَـةَ الصور الشعـريـة الرومانسية حول الطبيعة» (١٩٤٩) وبـيـنّ كيف أن الاستعارة تنـظم القصيدة الرومانسية حول الطبيعة، وكيف كانت الخلفية الطبيعية في سونيتة كولرج إلى نهر

أَتَرْ على سبيل المثال هي المناسبة التي استدعت الذكريات ومصدر الاستعارات التي وصفت بها الذكريات، وكيف تمحو القصائد الرومانسية الفرق بين المعاني الحرفية والمعاني المجازية، لأن الشاعر يريد أن يقرأ معنى ما في الخلفية الطبيعية، ويريد أيضا أن يجد المعنى فيها(٤٦). كما بين ماير هـ. إيبرمز في «النسمة الموافقة: استعارة رومانسية» (١٩٥٧) كيف أن هذه الصورة المتكررة تمثل موضوع الاستمرارية، والتبادل ما بين الحركات الخارجية والحياة والقوى الداخلية. وهو الموضوع الرئيس في كثير من القصائد الرومانسية المهمة، مثل قصيدة «الاكتئاب» لكولرج والمقدمة لوردزورث(٤٧). وقد رفض إيبرمز أن يُسْتَدْرَجَ إلى أيّ استنتاج بشأن النماذج العليا، بحجة أن هذا النوع من القراءة يلغي خصوصية القصيدة، ويهدد بإنكارانتمائها إلى عالم الفن. وقد توصلت عدة دراسات مرهفة أخرى انصب معظمها على شعر وردزورث إلى النتائج ذاتها. منها مثلا دراسة جِفْري هارتْمَنْ بعنوان: «تطور حياة شاعر: وردزورث والحياة الطبيعية» (١٩٦٢) التي بيّن فيها كيف أن الطبيعة نفسها قادت الشاعر إلى ما وراء الطبيعة. ولكن الطبيعة ليست هي الطبيعة وحسب، بل هي الطبيعة ممتزجة بالخيال، أو إن شئنا استخدام مفارقة هارتمن: «إن الخيال الذي نحس به كقوة مستقلة عن الطبيعة يفتح عيني الشاعر بِسَمْلِهِما»(٤٨). وقد وصف كاتب آخر هو بول دي مان في بحث عنوانه «المنظر الرمزي عند وردزورث وييتس» (١٩٦٢) هذا المنظور المزدوج الذي يتيح لوردزورث رؤية المنظر باعتباره موضوعاً وبابَ عالَمٍ يقعُ وراءَ الطبيعةِ المرئية. وقارن بين رؤية وردزورث المتعالية ومنظر ييتس الرمزي(٤٩). أماديفيدفري في **حدود الفناء: بحث في قصائد وردزورث الكبرى** (١٩٥٩) فقد بالغ في التأكيد على كراهية وردزورث لحدود الإنسان التي يفرضها كونه كائناً فانياً، وأرى أنه لا يفهم الحَالَة التي يصورها وردزورث، لكنه يدرك أن الطبيعة عند وردزورث هي «استعارة معناها الأبدية، وغياب الموت»، وأن «نظرية الرمزية تفترض الوعي المزدوج أساسا لها. . . تكون فيه الأشياء الطبيعية ذات هوية فردية معينة كأشياء، ولكنها أيضا كتابات عن الكل الذي تشكل هي أجزاء منه»(٥٠). كما أننا

نجد في تفسيرات إيرل واسَرمَنْ الغائمة المبتسرة، سواء في كتابه عن كيتس الموسوم **بالنغم الأصفى** (١٩٥٣)، أو في كتابه الأحدث الموسوم **باللغة الأخفى** (١٩٥٩)، نجد هذا الوعي بأن الفعل الشعري خلاّق لنظامٍ كوني وللقصيدة التي يجعلها ذلك النظام ممكنة.. ولا يبالغ واسرمن في التعبير عن الفردية الرومانسية حين يقول «إن خلق القصيدة هو أيضا خلق لكّلٍ كونيّ يعطي القصيدة معناها، وعلى كل شاعر أن يخلق مستقلاً عن غيره صورةَ عالَمِهِ هو، بلغته هو ضمن اللغة التي ورثها»(٥١). هذا الطموح يبرز الاهتمام الرومانسي بالرموز والأساطير، خاصةً تلك التي تتصف بالتفرّد والخصوصية وتعتمد على الرؤية الشخصية، ولذا تكون قابلةً لتفسيرات شديدة التباين، بل التناقض أحيانا. لقد كانت دراسة ج. ولسون نايْتْ **القُبَّةُ المضاءة بالنجوم** (١٩٤١)(٥٢) أوسع دراسة للصور والأساطير الرومانسية الأساسية أثراً. وأنا أعتقد أن جورج بوليه نفسه قد قرأه وأفاد منه. ولقد غدت طريقته المساحية spatial، وهي التي ترى «القصيدة، أو المسرحية كلَّها في نظرة واحدة، كما لو كانت سجادة متناسقة الرسوم»(٥٣)، مثالاً احتذته دراسات كثيرة جاءت بعده. لكن أغلبنا أخذت لا ترضينا ملاحظاته التعسفية وحشره لذلك النوع الفجّ من التحليل النفسي وللأفكار النيتشوية التي يسيء استعمالها بشكل غريب. ولن يقنع ذلك الرفعُ المحيّرُ لبايرون إلى مصاف الرمزيين والأنبياء واعتبارُه أعظم إنسانٍ بعد المسيح كثيرين منا. غير أن نايت يتوصل في الفصل الخاص بالعمق الوردزورثي إلى النتيجة الصحيحة، وهي أن وردزورث كان يهدف إلى «توحيد العقل والطبيعة ليخلق الفردوس الحي»، غير أن شلي وكيتس في رأي نايت «أقرب إلى هذا الفردوس» من وردزورث نفسه(٥٤). لكن المواضيع التي طرقها نايت تابعها آخرون بدرجات متفاوتة من التأكيد على هذه الناحية أو تلك. فهذا و. هـ. أودن في **البحر المتلاطم: إيقونوغرافية البحر الرومانسية** (١٩٥٠) يركز اهتمامه على الشوق للبحر من وردزورث إلى مالارميه، وبشكل خاص على رواية موبي دِك. ويرى أودن أن هناك علاقة جدلية بين الوعي واللاوعي: «الرومانسية تعني تطابق الوعي

والخطيئة. والرومانسي يحن إلى البراءة لأنه يسافر» أبعد فأبعد عن «اللاوعي»(٥٥). ويعبر أودن في مقدمة الجزء الرابع من كتاب **شعراء اللغة الإنكليزية** (١٩٥٠) عن نفس الاستنتاج بشكل مختلف: بما أن وعي الذات أنبل الصفات الإنسانية فإن الفنان بوصفه أشد الناس وعياً يصبح البطل الرومانسي، ولكن «معبود الوعي معبود حالٌ في الطبيعة متحد معها»(٥٦). كما استنتج ف. و. بيتسن في نفس السنة «أن الرمز الطبيعي، وهو الحلقة المركبة بين الجزء الواعي والجزء غير الواعي من العقل، هو الوحدة الأساسية في الشعر الرومانسي»(٥٧). ووصف ر. أ. فوكس في **التأكيد الرومانسي** (١٩٥٨) نظام الرموز الرومانسي بأنه يخدم «رؤيا الوئام». وبعد ذلك يعارض فوكس «مفردات التأكيد» الرومانسية مع الشعر الحديث الذي يتصف بالصراع واعتماد أسلوب المفارقة(٥٨). أما فرانْك كِرمود فقد أعاد في **الصورة الرومانسية** (١٩٥٧) الرمز الحديث، خاصة في شعر ييتس، إلى الأصول الرومانسية مباشرة: «إن رمز الفرنسيين هو الصورة الرومانسية وقد كبّرت ودعّمت بتفصيلات ميتافيزيقية وسحرية أكثر». ولكن كرمود يعتبر الرمزية أسطورة تاريخية هائلة، مؤذية من بعض النواحي، ويريد أن يحطم فكرة الصورة الخارقة للطبيعة وما يعتبره رفيقها الحتمي، ألا وهو الفنان المغترب، أو الفنانُ النبيُّ الدَّعِيُّ(٥٩).

قدَّم هارولد بلوم تقويماً إيجابياً مناقضاً للأساطير الرومانسية في كتابه **أصحاب الرؤى** (١٩٦١)، وهو كتاب شرح فيه كل القصائد الرومانسية شرحاً مفصلاً بحماس جدلي أقل جدة مما نجده في كتابه **خلق الأسطورة عند شلي** الذي نشره من قبل (١٩٥٩)(٦٠). يعلي من شأن بليك وشلي، ويفسر رؤياهما باعتبارها سَكْرَةً غنوصية تتعالى على رؤيا كلٍ من وردزورث وكيتس اللذين تربطهما بالأرض أواصر أقوى. لكنني أجد كثيراً من تفسيرات بلوم غير مقنعة على الإطلاق. فهو يستشهد بالصورة الضعيفة التي رسمها بليك للنمر ـ «ذلك النمر المهلهل المحشو بالخرق، الذي هو أقرب إلى قطة بيتية نمت أكثر من اللازم» ـ ليسيء قراءة القصيدة كلها باعتبارها مسخرة تكشف عن «حالة من حالات

الوجود تتجاوز حالتي البراءة والتجربة، حالة يمكن للحمل فيها أن يتمدد إلى جانب النمر»(٦١). وليس تفسير بلوك لكل من وردزورث وكيتس بأحسن حالاً. فهو يقلل من شأن العناصر المسيحية والهلينية في الرومانسية، ولا يرى إلا العنصر النَّبوي، أي أصحاب الرؤى من بين الرومانسيين(٦٢). أنا لا أعتقد أننا سنحرز الكثير من التقدم في مشكلة الرومانسية إذا بحثنا عن أصولها عند بليك الذي كان شخصية استثنائية وحيدة، والذي يبدو لي كأَحَدِ مخلَّفات قرنٍ ماضٍ مهما بلغ من استباقه لقضايا عصرنا أيضاً.

إن ما نسميه بالرومانسية في إنكلترة وفي القارَّة الأوروبية ليست هي الرؤيا الحرفية التي رآها المتصوفة، بل هي البحث عن التوفيق بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة، بين الوعي واللاوعي، مما أشرنا إليه عدة مرات. وهذا البحث تبرزه بشكل جيد دراسات ثلاث نشرت مؤخراً تعالج الرومانسية الإنكليزية والأوروبية. فقد بين ي. د. هيرش في كتابه **وردزورث وشلنغ (١٩٦٠)**(٦٣) اتفاق هذين الكاتبين المختلفين جداً في عدد كبير من القضايا: في التوفيق بين الزمان والأبدية، في الإيمان بتعالي الذات الإلهية وحلولها في الجدلية التي تميل إلى ما يدعوه هيرش «تفكير كلٍ منهما وأضف إليهما». في الخوف من الاغتراب، في مفهوم الطبيعة الحيَّة، وفي دور الخيال الذي يفصح عن الوحدة الضمنية التي تضمُّ كلَّ الأشياء. ويشتق هيرش تايبولوجيته من كتاب كارل ياسبرز **سيكولوجية النظرات العالمية** (١٩١٩)، وبذا يتفادى مشكلة المصادر والتأثيرات المشتركة. ولكن ألا ينبغي لنا أن نفترض أن التراث الأفلاطوني المحدث وصوفية ياكوب بهمه الطبيعية مُترجمةً إلى مصطلحات القرن الثامن عشر، يكمنان خلف كلٍ من وردزورث وكولرج إضافة إلى شلنغ؟

أما بول دي مان فقد أعاد في مقالة عنوانها «البنية المتعمَّدة للصورة الرومانسية» (١٩٦٠)(٦٤) تعريف الصورة المستمدة من الطبيعة عند الرومانسيين. واستشهد بمقاطع عن الجبال السويسرية العالية مأخوذة من روسو ووردزورث وهولدرلن ليبيِّن المفارقة الغريبة التي يتصف بها حنين الشاعر الرومانسي للموضوع. فاللغة

عنده تسعى إلى أن تصبح هي الطبيعة. ولابدّ للكلمات حسب تعبير هولدرلن من أن «تنهض كالزهور» (wie Blumen entstehn). «ويبدو أحيانا أن الفكر والشعر الرومانسيين يكادان يستسلمان تماماً للحنين للموضوع، بحيث يغدو من الصعب أن نميز بين الموضوع والصورة، بين الخيال والإدراك، بين لغة التعبير والتكوين، وبين لغة المحاكاة والمعاني الحرفية». ويفكر دي مان بمقاطع من شعر وردزورث وغوته وبودلير ورامبو تصبح فيها الرؤيا حضوراً، تصبح منظراً طبيعياً حقيقياً. لكنه يقول أن مالارميه نفسه، وهو أشد المؤمنين بسحر اللغة مغالاة في إيمانه، لم يشك أبداً بالأولوية الأنطولوجية الداخلية للموضوع الأرضي الطبيعي. لكن محاولة اللغة للاقتراب من الحالة الأنطولوجية للموضوع تفشل. ثم يستنتج دي مان، بشكل يناقض ما قاله قبل صفحات قليلة، أننا نسيء فهم هؤلاء الشعراء إذا ما دعوناهم مؤمنين بوحدة الوجود، بينما «هم في أغلب الظن أول الكتاب الذين شككوا بلغتهم الشعرية، وضمن التراث الغربي الهليني المسيحي، بأولوية الموضوع المحسوس». لكن رغم تردد دي مان فيما يخص وجهة نظر الرومانسية الدفينة بشأن الطبيعة إلا أنه يدعم فكرتنا الأساسية دعما قوياً، فالتوفيق بين الفن والطبيعة. بين اللغة والواقع هو المطمح الرومانسي.

وقد أطلق جِفري هارتمن في مقالة حديثة بعنوان «الرومانسية والاتجاه المضادّ للوعي الذاتي» (١٩٦٢) أطلق التعميمات بشأن العناصر المشتركة بين الرومانسية الإنكليزية والرومانسية الألمانية. فالعلاج الرومانسي الصرف للمأزق الإنساني هو محاولة «استخراج الدواء الشافي للوعي الذاتي من الوعي نفسه». وفكرة العودة إلى الطبيعة، أو إلى السذاجة عبر المعرفة فكرة مشتركة في رومانسية كل من إنكلترة وألمانيا. وينتهي هارتمن إلى القول إن «استكشاف مرحلة العبور من الوعي الذاتي إلى الخيال وتحقيق ذلك العبور أثناء الاستكشاف هو أهم ما يشغل الرومانسيين». أما الكاتب الحديث فقد فقدّ الإيمان بدور الطبيعة مع أنه يسعى نحو الهدف ذاته(٦٥).

توصلت هذه الدراسات كلها رغم اختلاف مناهجها والنواحي التي تؤكد

عليها إلى اتفاق مقنع. فهي جميعاً ترى دور الخيال والرمز والأسطورة والطبيعة العضوية، وترى ذلك الدور كجزءٍ من المحاولة الكبرى لرأب الصدع بين الذات والموضوع، بين الذات والعالم، بين الوعي واللاوعي. وهذا هو المعتقد الأساسي عند كبار الشعراء الرومانسيين الإنكليز والألمان والفرنسيين. ويتشكل هذا المعتقد من مجموعة متناسقة من الفكر والمشاعر. يمكننا بطبيعة الحال أن نصرَّ على أن هناك وحدة رومانسية على أدنى المستويات الأدبية: في انبعاث عنصر الدهشة، في رواية الرومانس القوطية، في الاهتمام بالفولكلور والعصور الوسطى. وقد وضع هـ. هـ. ريماك مؤخراً في مقالة عنوانها «رومانسية غرب أوروبا: حدودها ومداها» (١٩٦١) جدولا مختصراً ذكر فيه كثيراً من المعايير يجاب عليها بنعم أو لا، من حيث انطباقها على ألمانيا وفرنسا وإنكلترة وإيطاليا وأسبانيا. فتوصل إلى النتيجة التي نرحب بها والتي تقول «إن الأدلة التي تشير إلى وجود نمط من التفكير والاتجاهات والمعتقدات المرتبطة بالرومانسية، نمطٍ متميزٍ متزامنٍ إلى حد ما، منتشرٍ في جميع أنحاء أوروبا الغربية، أدلة لا تقبل الشك»(٦٦) رغم أن إيطاليا وإسبانيا كانتا أقل الأقطار تأثراً بالرومانسية. لكن نقيصةَ جداولِهِ هي أنها تجزيئيةٌ لا يظهر فيها تناسقُ مفاهيم الطبيعة والخيال والأسطورة وتكامُلُها، ولذا أعطيت أفكارٌ كالبلاغة و«التأكيد الإيجابي الكبير على الدين» أهميةً لا تستحقها.

أنا أفضل ألّا أُدْعى «المُنافِحَ عن مفهوم الرومانسية الأوروبية الشاملة»(٦٧). ولا أريد أن يُفهم مني أنني أقلّل من أهمية الاختلافات الوطنية أو اتجاهاتها، أو أنسى أن كبار الفنانين قد خلقوا شيئاً فريداً لا يتكرر. غير أنني أرجو أن أكون قد أثبتُّ أن العقود القليلة الماضية قد شهدت استقراراً في الرأي حول هذا الموضوع. بل قد يمكننا القول (لو أننا لم نتعود على الشكّ في الكلمة) إنه قد حصل «تقدم» لا في مجال تحديد الملامح العامة للرومانسية فحسب، بل في تبيان مزيتها الخاصة أو حتى طبيعتها وجوهرها: وهي محاولة التوفيق بين الذات والموضوع، والإنسان والطبيعة، والوعي واللاوعي بواسطة شعر هو «أول المعرفة وآخرها»(٦٨) ـ وهي المحاولة التي كتب لها الفشل وتخلّى عصرنا عنها.

الرومانسية ثانية

(١) بولتمور، ١٩٦١، The Reason, the Understanding and Time.

(٢) اقتبست هذا الكلام من الأصل الإنكليزي عن الفصلية الفلولوجية ٢٢ (١٩٤٣)، ص١٤٣، Philological Quarterly.

(٣) الفصلية الفلولوجية، ٢٩ (١٩٥٠)، ٢٥٧ - ٢٥٩. Philological Quarterly.

(٤) منشورات الرابطة اللغوية الحديثة، ٦١ (١٩٥١)، ص٥ - ٢٣. PMLA (Publications of the Modern Language Association).

(٥) في دراسات في الرومانسية، ١ (١٩٦١)، ص١ - ٨. Studies in Romanticism.

(٦) نيويورك، ١٩٦٢. Morse Peckham, Beyond the Tragic Vision.

(٧) بيركلي، ١٩٦٠ Ernest Tuveson, The Imagination as a Means of Grace : Locke and the Aesthetics of Ronanticism.

(٨) جُمعت آراء كولرج حول لوك من قبل روبرتا ف. برنْكلي في كتاب كولرج حول القرن السابع عشر (درم، نورث كارولاينا، ١٩٥٥)، ص٦٧ - ١٠٩. Roberta F. Brinkley, ed., Coleridge on the Seventeenth Century أما بالنسبة لآراء شلنغ حول لوك فانظر كتاب هنري كراب روبنسون في ألمانيا H. C. Robinson in Germany, ed. E. Morley تحريري. مورلي (أكسفورد، ١٩٢٩)، ص١١٨، الرسالة المؤرخة في ١٤ تشرين الثاني ١٩٨٢.

(٩) أفكار شرّيرة (باريس، ١٩٤٢)، ص٣٥. Mauvaises Pensees.

(١٠) العالم المفهوم Wilbur Urban, The Intelligible World (نيويورك، ١٩٢٩)، ص١٢٤.

(١١) كـوش [بهـولنـدة]، ١٩٢١ Max Deutschbein, **Das Wesen des Romantischen**.

(١٢) ميونخ، ١٩٢٢.

(١٣) يبدو أن شْتِرِخْ قد توسع في نقطة استقاها من كتاب المدرسة الرومانسية **Romantische Schule** (١٨٣٣) لهاينه. انظر الأعمال الكاملة، تحقيق أُسْكَرْ فالتْسِل **Samtliche Werke**, ed. O. Walzel (لايبتسخ ١٩١٠)، ٧/١٤: «كان على الفن الكلاسيكي أن يكتفي بوصف المحدود، وكان يمكن لأشكاله أن تتطابق مع فكرة الفنان، أما الفن الرومانسي فكان عليه أن يصف اللامحدود وكل أنواع العلاقات الروحية، أو بالأحرى أن يوحي بها، ولذا لجأ هذا الفن إلى شبكة من الرموز التقليدية أو القصص الرمزية».

(١٤) شترخ، ص ٧ ـ ٨. Fritz Strich, **Deutsche Klassik und Romantik : oder Vollendung und Unendlichkeit**.

(١٥) لاهاي، ١٩٦١. W. T. Jones, **The Romantic Syndrome**.

(١٦) ن. م. ، ١١٨.

(١٧) انظر فلهلم دِلْتاي: أنماط فلسفة الحياة (١٩١١)، Wilhelm Dilthey, " Die Typen der Weltanschauung " في الكتابات المجموعة **Gesammelte Schriften** (لايبتسخ، ١٩٣١)، ٧٥/٨ ـ ١١٨، إدوارد شبرانغر: أشكال الحياة Eduard Spranger, **Lebensformen** (هالة، ١٩١٤)، كارل ياسبرز: سيكولوجية فلسفة الحياة (برلين، ١٩١٩)، Karl Jaspers, **Psychologie der Weltanschauungen** كارل غستاف ينغ: الأنماط السيكولوجية (زيورخ، ١٩٢١)، C. C. Jung, **Psychologische Typen** هرمان نول: الأسلوب وفلسفة الحياة (ينا، ١٩٢٣). Herman Nohl, **Stil und Weltanschauung**.

(١٨) جونز، ص ٤٨.

(١٩) مثلا، كلام فاوست الذي يجيب به على سؤال مارغريت حول عقيدته:

«من يجرؤ على قول ذلك؟» يجب ألا يفسر على أنه تعبيرٌ عن عقيدة غوته كما يظن جونز (ص١٣١). ففاوست يتفادى إعطاء جواب واضح.

(٢٠) ص ٢٢٧ وما بعدها.

(٢١) لايبتزغ، ١٩٢٦. Julius Petersen, **Die Wesensbestimmung der deutsche Romantik**.

(٢٢) شيكاغو، ١٩٣٣، والطبعة الجديدة: هامدن بولاية كِنِتِكِتْ، ١٩٦٢، مع مقدمة لرينيه ويليك. Martin Schutze, **Academic Illusions**.

(٢٣) زيورخ، ١٩٣٩ : «مقدمة : حول أهداف علم الأدب ومواضيعه». Emil Staiger, **Die Zeit als Einbildingskraft des Dichters**.

(٢٤) التاريخ الأدبي الألماني بوصفه تاريخا للأفكار»، Karl Vietor, " Deuts-che Literaturgeschichte als Geistesgeschichte " في منشورات الرابطة اللغوية الحديثة، ٦٠ (١٩٤٥)، ص ٨٩٩ - ٩١٦، ٩١٤. **PMLA**.

(٢٥) براونشفياغ، ١٩٤٧. Adolf Grimme, **Vom Wesen der Romantik**.

(٢٦) «المظهر والجوهر في الرومانسية» " Erscheinung und Wesen der Romantik " في الرومانسية : سلسلة من محاضرات جامعة توبنغن، **Romantik. Ein Zyklus Tubinger Vorlesungen,** ed. Theodor Steinbuchel. تحرير تيودور شتاينبوخل (توبنغن، ١٩٤٨)، ص ٢٣٧ - ٢٤٩.

(٢٧) اللغات الحديثة **Die Neueren Sprachen** ١٠ (١٩٥٦)، ٤٥٧ - ٤٧٥. أعيدت طباعتها في كتاب النهر المقدس: دراسات في شعر الفترة الرومانسية الإنكليزية **The Sacred River: Studien und Interpreta-tionen zur Dichtung der englischen Romantik** (فرانكفرت، ١٩٥٩)، ص ٥ - ٢٤.

(٢٨) غـوتنغـن (١٩٥٩ . Eudo C. Mason, **Deutsche und englische** **Romantik**.

(٢٩) المجلد ٧٦ من تطور الإنسانية، تحرير هنري بير (باريس، ١٩٤٨). **L'Evolution de Lzhumanite,** ed. Henri Beer.

(٣٠) ن. م. ، ص ١٤.

(٣١) هناك كتاب مماثل لجيوفاني لايني هو الرومـانسية الأوروبية (جزءان، فلورنسة، ١٩٥٩)، Giovanni Laini , **II Romanticismo europeo** وهو كتاب واسع الأفق، ولكنه يتناول الأمور الخارجية. وهـو يبدأ بـآراء مناهضة للكلاسيكية تعود للقرن الخـامس عشر وينتهي بـرومانسيـة هذه الأيام.

(٣٢) «حول بعض تعريفات الرومانسية» " Sur quelques Definitions du romantisme " مجلة العلوم الإنسـانيـة، الكـرّاسـتـان رقـم ٦٢ - ٦٣ (١٩٥١)، ص٩٣ - ١١٠ . **Revue des sciences humaines**.

(٣٣) جزءان، مرسيليا ، ١٩٣٧ . لكنني أقتبس من الطبعة الجديدة (باريس، ١٩٤٦) في مجلد واحد، وهي الطبعـة التي تسقط، لسوء الحظ، الجهـاز النقـدي [أي مـا يضـاف إلى النص من شـروح وتعليقـات وفهـارس] والببلوغرافيا.

(٣٤) ن. م. ، ص ٤٠١.

(٣٥) ن . م. ، ص ٣٩٥ - ٣٩٦، ٤٠٠ - ٤٠١.

(٣٦) بـاريس، ١٩٥٠ و١٩٥٢، الترجمـة الإنكليزيـة قام بهـا إليـوت كـولمن (بولتمور، ١٩٥٦). Georges poulet, **Studies in Human Rime**.

(٣٧) في مجلة تاريخ الأفكار، ١٥ (١٩٥٤) ، ص٣ - ٢٢ . " Timelessness and Romanticism, " **Journal of the History of Ideas**

(٣٨) باريس ، ١٩٦١ . **Les Metamorphoses du cercle**.

(٣٩) مجلة تاريخ الأفكار، ١٥ (١٩٥٤)، ص٧.

(٤٠) اقتبسه في تحولات الدائرة ص ١٤٨، عن دفاع عن الشعر The Defense of Poetry لشلي، أما قول كولرج الذي يرد في ص١٥٥ فهو مقتبس عن كتاب كولرج كتابات منوعة حول الإستطيقا والأدب (لندن، ١٩١١) ص٢٠ . Miscellanies Aesthetic and Literary.

(٤١) هناك نقد لاذع لطريقة بوليه كتبه ليو شبتزر بعنوان «حول حياة ماريان» " A propos de la Vie de Marianne " في دراسات أدبية رومانية [لاتينية حديثة] Romanische Literaturstudien (توبنغن، ١٩٥٩)، ٢٤٨ ـ ٢٧٦ . وانظر مراجعتي في مجلة ييل، ٤٦ (١٩٥٦)، ص١١٤ـ ١١٩ . Yale Review

(٤٢) بـــاريس، ١٠٥٥ . Alabert Gerard, L'Idee romantique de la poesie en Angleterre.

(٤٣) في مقـالات في النقـد Essys in Criticism ٧ (١٩٥٧)، ص٢٦٢ ـ ٧٢٧٣

(٤٤) نيويورك، ١٩٥٣، وانظر مراجعتي في الأدب المقارن، ٦ (١٩٥٤)، ص ١٨١ ـ ١٨٧ . M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp, review in Comparative Literature.

(٤٥) الجزء الثاني، العصر الرومانسي، (نيوهيفن، ١٩٥٥). The Romantic Age.

(٤٦) في الإيقونة اللغـوية: دراســات في معنى الشعر (لِكْسِنْغتَن، كِنْتَكي، ١٩٥٤)، W. K. Wimsatt, The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry ص ١٠٣ ـ ١١٦، وخاصة ص١٠٩ .

(٤٧) في مجلة كِنْيَن Kenyon Review ١٩ (١٩٥٧)، ص١١٣ ـ ١٣٠ . الاقتباس مأخوذ عن المقالة كما أعيد طبعها في كتاب: الشعراء الرومانسيون الإنكليز: مقالات حديثة في النقد English Romantic Poets: Modern Essays in Critocosm, ed. M. H. Abrams تحرير ماير هـ. إيبْرَمْز

(نيويورك، ١٩٦٠)، ص٣٧ - ٥٤، وخاصة ص٣٩.

(٤٨) في الفلولوجيا الحديثة **Midern Philology** ٥٩ (١٩٦٢)، ص٢١٤ - ٢٢٤، وخاصة ص٢٢٤.

(٤٩) في كتاب دفاعاً عن القراءة، تحريرروبن أ. براور ورِجَرْد بْوارييه **In Defwnse of Reading,** ed. Reuben Brower and R. Poirier ص٢٢ - ٣٧، وخاصة ص٢٨.

(٥٠) مـدلتـاون، كِنِتِكِتْ، ١٩٥٩، ص١٦، ٣٧. David Ferry, **The Limits of Mortality : An Essay on Wordsworth's Major**.

(٥١) بولتمور، ١٩٥٣ و١٩٥٩، انظر اللغة الأخفى، ص١٨٦. Earl Wasserman, **The Finer Tone** (1953) **The Subtler Language** (1959).

(٥٢) أكسفورد، ١٩٤١، طبعة جديدة، لندن، ١٩٥٩. G. Wilson Knight, **The Starlit Dome**

(٥٣) ن. م.، ص ١٢ من المقدمة التي كتبها و. ف. جاكسن نايت.

(٥٤) ن. م.، ص٨٢.

(٥٥) نيـويـورك، ١٩٥٠، ص١٥٠. W. H. Auden, **The Enchafed Flood: The Romantic Iconography of the Sea**

(٥٦) تحرير و. هـ. أودن ونورمن هومز بيرسن (نيويورك، ١٩٥٠)، ص١٥ - ١٦ من المقدمة. W. H. Auden and N. H. Pearson, **Poets of the English Language**

(٥٧) الشعر الإنكليزي: مقدمة نقدية (لندن، ١٩٥٠)، ص١٢٦. F. W. Bateson, **English Poetry : A Critical Introduction**

(٥٨) لنـدن، ١٩٥٨، ص٥٠، ١٨٢. R. A. Foakes, The Romantic Assertion

(٥٩) لندن، ١٩٥٧، ص٥، ١٦٦. Frank Kermode, **The Romantic**

Image

(٦٠) نيو هيفن، ١٩٥٩ . Harold Bloom, **Shelley's Mythmaking**

(٦١) غاردن ستي، نيويورك، ١٩٦١، ص٣١ . Harold Bloom, The **Visionary Company**

(٦٢) انظر المراجعة التي كتبها بول دي مان في مجلة ماساشوستس، ٣ (١٩٦٢)، ص٦١٨ - ٦٢٣ . **The Massachusetts Review**

(٦٣) نيوهيفن ، ١٩٦٠ . E. D. Hirsch, **Wordsworth and Schelling**

(٦٤) المجلة الدولية للفلسفة، ١٤ (١٩٦٠)، ص٦٨ - ٨٤، وخاصة ص٧٤ - ٧٥، ٨٣ . Paul de Man, " Structure intentionelle de l'Image romantique, " **Revue internationale de philosophie**

(٦٥) المجلة المئوية Geoffrey Hartman, " Romanticism and 'Anti-self - Consciousness', " **The Centennial Review** ٦ (١٩٦٢)، ص٥٥٣ - ٥٦٥ .

(٦٦) في الأدب المقارن: المنهج والمنظور، تحرير نيوتن ب شتالكنخت وهورسْت فْرِنْتْس **Comparative Literature: Method and Perspective,** ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (كاربَنْديل إلينوي، ١٩٦١)، ص٢٢٣ - ٢٥٩ .

(٦٧) ن. م. ، ص ٢٢٧ .

(٦٨) مقدمة الطبعة الثانية لقصائد البالاد الغنائية (١٨٠٠)، **Lyrical Ballads** في الأعمال الشعرية، تحقيق إرنست دي سلنكورت، (أكسفورد، ١٩٤٤)، ٢/٣٩٦ . **Poetical Works,** ed. E. de Selincourt.



الفصل السادس

مفهوم الواقعية في البحوث الأدبية*

عاد البحث في مفهوم الواقعية هذه الأيام إلى أهميته بعد ما يزيد على مئة سنة من بدئه في فرنسا. وصارت الواقعية، أو قل الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي وجميع الأقطار التابعة له، وحتى في الصين كما يخيل إلي، هي المذهب الأدبي الوحيد المسموح به. لايزال معناها الدقيق وتاريخها موضع نقاش لا نهاية له في طوفان من الكتابات التي يصعب علينا تصور مداها هنا في الغرب، حيث لا حاجة بنا إلى تتبع كل التواء في خط الحزب، ولسنا مضطرين لحسن الحظ للكتابة والنقد متحسبين باستمرار لرأي السلطات والرقباء والقرارات والأوامر والتوصيات.

ولكن لو كان النقاش حول الواقعية مسألة تخص النقاد والكتاب السوفيت لتجاهلناها واستهجنّاها كمظهر غريب من مظاهر الحياة الثقافية في المعسكر السوفيتي، ولفسّرنا فنَّ الرَّسمِ الروسي المعاصر باعتباره تخلّفاً ثقافياً، أو استبقاءً قسرياً لحبِّ الناس في القرن التاسع عشر لذلك النوع من الرسوم التي تصور المواضيع الشعبية، وبينّا حقيقة الأمر حول الروايات المتعلقة بصناعة الإسمنت وبناء السدود، والقتال من أجل الحزب، والاجتماعات الحزبية باعتبارها محاولة لإنتاج فنٍّ دعائيٍّ تفهمه الجماهير الواسعة التي لم تتعلم القراءة إلا حديثًا.

لكن ذلك في رأيي خطأ جسيم. فالخيال الدائر في روسيا حول هذا الموضوع يثير قضايا إستطيقية أساسية، ويتشكك بالفرضيات الأساسية التي يقوم عليها الفنُّ والإستطيقا الحديثان، خاصة في صيغته التي أعطاها إياه الماركسيُّ الهنغاري

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء: The Concept of Realism in Literapy Scholarship (P. P. 222 - 255) من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

غيورغ لوكش. فلوكش ينفرد من بين الماركسيين بمعرفته بالتراث الألماني، وهو مدين في بعض نجاحه إلى مهارته في الجمع بين الواقعية والكلاسيكية. ومع ذلك فلا بد لنا من أن ندرك أن عودة ظهور الواقعية وإعادة صياغتها مردُّهما تراثٌ قويٌّ في التاريخ، لا في روسيا وحدها حيث استبق من يسمّون بالنقّاد الثوريين الذين ظهروا في الستينات موقفها، ولا في فرنسا حيث وجدت الحركة الواقعية في القرن التاسع عشر موطنها الأكبر، بل في كل تاريخ الأدب والفن. فالواقعية بمعناها الواسع وهو الأمانة في تصوير الطبيعة هي من دون شك تيار رئيس من تيارات التراثين النقدي والفني في كل من الفنون التشكيلية والأدب. ولا أراني بحاجة إلى أن أشير إلى أكثر مما يبدو أنه واقعية أمينة، تكاد تكون حرفية في الكثير من النحت الهليني، أو الروماني المتأخر، أو الرسم الهولندي، أو ـ في مجال الأدب ـ في مشاهد من **الساتركون** لبتونسوس ولوحات القرون الوسطى Fabliank، أو الكلمة الهائلة من روايات المتشرّدين، أو الأوصاف الدقيقة التي نجدها عند دانييل ديفو، أو الدراما البورجوازية في القرن التاسع عشر ـ إن شئنا حصر الأمثلة بكتاباتٍ سبقت القرن التاسع عشر. لكن سيطرة مفهوم المحاكاة نفسه في كل ما كتب من نظريات نقدية منذ أرسطو (وهي الأقرب إلى موضوعنا) تثبت اهتمام الناقد الدائم بمشكلة الواقع، ففي الرسم كانت النظرية القديمة مشغولة بتحقيق الطبيعية الحرفية، وحتى الخداع والإيهام. وقد سمعنا جميعاً بقصة الطيور التي أخذت تنقر حبات الكرز المرسومة، أو بقصة الرسام باراسيوس الذي جعل من منافسه زيوكسس يحاول فتح ستارةٍ مرسومة في إحدى لوحاته.

وغالبا ما فُسِّرَ مفهومُ المحاكاة في تاريخ النقد الأدبي على أنه مرادف للنقل الحرفي أو للطبيعية، مهما كان معناه الدقيق عند أرسطو. وكانت الأفكار الطبيعية في نظرية الكلاسيكية المحدثة هي أهم الأسس التي استندت عليها فكرة الوحدات الثلاث. وقد قال دوبنياك في التجربة المسرحية (١٦٥٧) باستمرار إن زمن الفعل المسرحي يجب ألا يزيد عن ثلاث ساعات وهو الزمن الذي يستغرقه تمثيله. أما وحدة المكان فقد دافع عنها من وجهة النظر الطبيعية، وهي أن الصورة

نفسها (المسرح) لايمكن أن تمثل شيئين مختلفين. وتطرق ديدرو في مفهومه للطبيعية كخداع حرفي إلى حد مدهش. وعبر عن سروره البالغ حين كتب عن إحدى الحفلات التي مثلت بها مسرحيته **أب العائلة** أنه «ما إن انتهى عرض المشهد الأول حتى أعتقد المشاهد أنه في وسط حلقة العائلة ونسي أنه في مسرح». والمعايير الطبيعية المشابهة شائعة عند نقاد يُحْسَبون على الكلاسيكية المحدثة كالدكتور جونسون، وحتى لسنغ(١).

يجب ألا نقلّل من قوة هذا التراث لأنه تراث تدعمه حقائق بسيطة جدا. فالفن لايمكنه إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، ومهما أكدنا على قدرة الفنان الخّلاقة المُشَكِّلة. فالواقع، كالحقيقة أو الطبيعة أو الحياة، هو في الفن كما في الفلسفة والاستعمال اليومي، كلمة مشحونة بالقيمة. وقد هدفت كل فنون الماضي إلى تصور الواقع حتى ولو تكلمت عن واقع أعلى: واقع من الماهيات، أو واقع من الأحلام والرموز.

لكنني لا أقصد في هذه المقالة أن أناقش هذه الواقعية الأبدية، أو مشكلة العلاقة بين الفن والواقع، وهي المشكلة المعرفية الجوهرية برمتها. بل سأكتفي بإثارة مسألة الواقعية في القرن التاسع عشر، أي بالمسألة وقد ارتبطت بلحظةٍ معينة من لحظات التاريخ، وكما تبدو في مجموعة معروفة من النصوص. وقد كنت دافعت في سياق آخر عن استعمال مصطلحاتٍ ترتبط بفترات معينة من التاريخ الأدبي، وهي مصطلحات يجب أن نحميها من خطرين: أولهما هو الإسمانية المتطرفة التي تعتبرها مجرد تسمياتٍ لغويةٍ اعتباطية، وهذا اتجاه ساد في البحوث الإنكليزية والأمريكية، وثانيهما شائع في ألمانيا، وهو اعتبار هذه المصطلحات كما لو كانت كياناتٍ ميتافيزيقيةً تقريباً، لا تُعْرَفُ ماهياتُها إلا بالحدس. سوف أبدأ بتبيان بعض التمييزات الواضحة، ثم أنتقل ببطء إلى وصف مفهوم الواقعية كما يرتبط بالفترة التاريخية، وهو مفهوم أعتبره مفهوماً منظِّماً، أو شبكةً من المعايير تسودُ في فترةٍ معينةٍ ويمكن تتبع نشأتها واضمحلالها، ويمكن عزلها بوضوح عن معايير الفترة السابقة ومعايير الفترة اللاحقة لها(٢).

علينا أولاً أن نفرق بين شبكة المعايير هذه وبين تاريخ اصطلاح الواقعية. فهذا التاريخ، مثله مثل تاريخ النقد الأدبي بشكل عام، يساعدنا في فهم الأهداف التي عملت من أجلها فترة من الفترات، والوعي الذاتي لدى كتابها، ولكنه لا يلزمنا بالضرورة، ذلك أن النظرية والتطبيق كثيرا ما يفترقان في التاريخ الأدبي، ولذلك قد تمضي النظرية دون اسم خاص بها. ومع ذلك فهناك بعض الفائدة في معرفة تاريخ اصطلاح ما حتى ولو انحصرت هذه الفائدة في تفادينا لمعاني تناقض التاريخ. لا شك في أننا نستطيع استعمال مصطلحٍ بمعنى يخالف معناه الأصلي، ولكن ذلك يشبه في مجافاته للحكمة إصرارنا على تسمية الكلب قطة.

كان اصطلاح الواقعية موجوداً في الفلسفة منذ وقت طويل وبمعنى مختلف تمام الاختلاف عن معناه عندنا. فقد كان معناه الإيمان بواقعية الأفكار، وكان نقيض السيمائية التي اعتبرت الأفكار مجرد أسماء أو تجريدات. ولست أعرف عن أي دراسة للتغيرات السيمائية التي لا بد من أنها حدثت في القرن الثامن عشر. فواقعية توماس ريد مثال على انعكاس المعنى في الفلسفة. ويتكلم كانْتْ في **نقد الحكم** (١٧٩٠) عن مثالية الأهداف الطبيعية وواقعيتها، ويعرّف شلنغ في بحثه المبكر **حول الأنانِي الفلسفة** (١٧٩٥) الواقعية المجردة بأنها «تفترض وجود اللا أنا»(٣). ولكن يبدو أن شلر وفريدرخ شليغل كانا أوّل من طبق الاصطلاح على الأدب. ففي عام ١٧٩٨ أشار شلر إلى الفرنسيين باعتبارهم أفضل واقعيين منهم مثاليين. واستنتج من ذلك استنتاجا انتصر له وهو أن الواقعية لا تصنع شاعراً، بينما أكد فريدرخ شليغل في نفس الوقت تقريبا بشكل تملؤه المفارقة على أن «الفلسفة كلها مثالية، ولا واقعية حقيقيةً إلا واقعية الشعر». ويتلقى أحد المتحدثين في مقالة شليغل **حديث حول الشعر** (١٨٠٠) المديح لأنه اختار سبينوزا من أجل «أن يبين أن المصدر الأول للشعر هو أسرار الواقعية(٤). بل إن شلنغ يذكر مرة في **محاضرات حول منهج الدراسة الأكاديمية** (١٨٠٣) «الواقعية الشعرية»، ولكنه يشير هناك إلى جدل أفلاطوني ضد الواقعية الشعرية»، ولاشك في أن هذا لا يعني أكثر من الواقعية في الشعر، وليس أي نوع معين من أنواع

الواقعية(٥). والكلمة شائعة إلى حد ما بين الرومانسيين الألمان، ولكنها لم تتبلور لتعني كتّابا معينين أو فترة أو مدرسة محددة.

أما في فرنسا فقد أطلقت الكلمة على الأدب منذ ١٨٢٦. فقد أكد كاتب في الميركور فرانسيز أن «هذا المذهب الأدبي الذي يزداد انتشاره كل يوم ويؤدي إلى المحاكاة الأمينة لا لروائع الأعمال الفنية بل للأصول التي تقدمها الطبيعة يمكن أن نسميه بالواقعية. وتشير بعض الدلائل إلى أن الواقعية ستكون أدب القرن التاسع عشر، أي ستكون أدب الحقيقة(٦). وقد استعمل غوستاف بلانش، الذي كان في أيامه خصماً بعيد الأثر من خصوم الرومانسية، اصطلاح الواقعية منذ عام ١٨٣٣ فصاعداً كما لو أنه رديف للمادية، خاصة فيما يتعلق بوصف الأزياء والعادات في الروايات التاريخية. إذ تهتم الواقعية فيما يقول، «بشكل الدرع الموضوع على باب قلعة من القلاع وبالرمز المرسوم على علم من الأعلام، وبالألوان التي حملها فارس يعاني من لواعج الغرام»(٧). وهذا يبين أن الواقعية عند بلانش تعني ما نقصده نحن بتعبير اللون المحلي [أي التفاصيل المستمدة من البيئة المحلية لتعطي الانطباع بالواقعية أو صدق التصوير]. وقد شكا إيبولت فورتول عام ١٨٣٤ مثلا من رواية كتبها أ. توريه لأنها كتبت «بواقعية مبالغ فيها استعارها من أسلوب المسيو هوغو»(٨). إذن فالواقعية في ذلك الوقت كانت مظهراً لوحظ في طريقةِ كُتّابٍ ندعوهم رومانسيين هذه الأيام، كُتّاب مثل سكوت، وهوغو، ومريميه. لكن الكلمة سرعان ما أصبحت تعني الوصف المفصل لأنماط الحياة المعاصرة عند كل من بلزاك ومورجيه، ولكن معناها لم يتبلور إلا في المناقشات التي احتدمت في الخمسينات حول رسوم كوربيه، ومن خلال النشاط الذي لايكل والذي قام به الروائي غير المبرز شامفليري الذي نشر عام ١٨٥٧ مجلدا مكونا من مقالات تحت عنوان **الواقعية**، بينما حرر صديق له اسمه دورانتي مجلة قصيرة العمر اسمها **الواقعية**، ظهرت ما بين تموز ١٨٥٦ وأيار ١٨٥٧(٩). لقد صاغت هذه الكتابات مذهبا أدبياً محدداً يركز على أفكار بسيطة تقول: إن على الفن أن يصور العالم الحقيقي تصويراً أميناً، لذلك فإنه يجب أن يدرس الحياة

المعاصرة عن طريق الملاحظة الدقيقة والتحليل المتأني. وعلى الفنان أن يفعل ذلك بدون انفعال، أي بدون حشر الذات، أي بموضوعية. وهكذا صار الاصطلاح الذي كان شائع الاستعمال لأي تصورٍ أمينٍ للطبيعة مرتبطا بكتّابٍ معينين وصار شعاراً لجماعة أو لحركة. وكان هناك اتفاق واسع النطاق على أن مريميه وستندال وبلزاك ومونييه وشارل دي برنار هم المبشرون، بينما كان شامفليري ومِنْ بعدِه فلوبير وفيدو والأخوان غونكور وديما الأصغر هم ممثلي المدرسة، رغم أن فلوبير على سبيل المثال أغضبته التسمية ولم يعترف بها كتسمية صحيحة لأدبه(١٠). لقد كان هناك اتفاق بَيِّنٌ مُمِلٌّ في الكتابات المعاصرة حول ملامح الواقعية الرئيسة. أما أعداؤها الكثيرون فقد نظروا إلى تلك الملامح نظرة سلبية، فشكوا مثلا من الإفراط في استخدام التفاصيل الخارجية الدقيقة، ومن إهمال المثاليات، ورأوا في الموضوعية وغياب شخصية الكاتب ستاراً للاأخلاقية والكُلْبِيَّة (Cynicism)*. وما أن جاءت محاكمة فلوبير عام ١٨٥٧ بسبب مدام بوفاري حتى غدا حجم النقاش من الضخامة ومن كثرة التكرار حدّاً لم يعد من الضروري معه أن نتتبع تاريخ الكلمة في فرنسا أكثر من ذلك.

لكن الجدل الفرنسي سرعان ما وجد أصداء له في أقطار أخرى بطبيعة الحال. غير أن علينا أن نميز بوضوح بين استخدام كلمة «الواقعية» لوصف ما كان يجري في فرنسا، وبين تبنّي الكلمة كشعارٍ لمدرسة تمارس الكتابة الواقعية. ويختلف الوضع في البلاد الرئيسة اختلافا كبيراً في هذا المجال. ففي إنكلترة مثلاً لم تظهر حركة واقعية تحمل ذلك الاسم قبل جورج مور وجورج غسنغ في أواخر الثمانينات.

---

* الكلبية:

. هي فلسفة مجموعة من الفلاسفة اليونانيين الذين دعوا إلى الزهد والحياة الواعية المستقيمة التي لا تعتمد على العوامل الخارجية من حياة الإنسان، بل على السيطرة على الرغبات والحاجات. ولكن المذهب اتخذ أحياناً أشكالاً متطرفة مثلها ديوجينس الذي يروى أنه أخذ يبحث عن الإنسان المستقيم في وضح النهار حاملاً بيده مصباحا. وهذا الشك في وجود الخير في الإنسان هو المعنى السائد في الإنكليزية الدارجة. [المترجم].

لكن اصطلاح الواقعية يرد في مقالة عن بلزاك كتبت عام ١٨٥٣، وأطلق على ثاكري ـ بشكل عابر نوعاً ماـ لقب «زعيم المدرسة الواقعية» عام ١٨٥٦. ويبدو أن جورج هنري لويس كان أول ناقد إنكليزي يطبق معايير الواقعية بانتظام وذلك في مراجعة قاسية ـعلى سبيل المثالـ عنوانها «الواقعية في الفن: روايات ألمانية حديثة» (١٨٥٨)، أطلق فيها سياط قلمه على فريتاغ ولدفغ لأنهما غير واقعيين يتصفان بالميوعة، ومدح بول هايزه Heyse وغوتفريد كِلَر، مُعْلِناً بجرأةٍ أن «الواقعية هي أساس كل الفنون». أما ديفيد ميسن فقد قارن في كتابه **الروائيون البريطانيون وأساليبهم** (١٨٥٩) ثاكري باعتباره «روائياً من أتباع ما يدعى بالمدرسة الواقعية» مع ديكنز، وهو «روائي من المدرسة المثالية أو الرومانسية». ورحب «بتنامي روح الواقعية الصحّية، بين كتاب الرواية» وغدت المعايير الواقعية، كصدق الملاحظة، ووصف الأحداث والشخصيات والخلفيات العادية، تجري على كل لسان في نقد الرواية الفكتورية(١١).

كان الوضع في الولايات المتحدة كمثيله في إنكلترة. فقد أوصى هنري جيمس عام ١٨٦٢ صديقته الروائية الآنسة هارْيِتْ برسكت بتبنّي «الطريقة الواقعية المشهورة»، لأنها ـفي رأيهـ لم «تُنَمِّ الإحساس الرهيف بما هو حقيقي بالقدر الكافي»(١٢)، وكان من الواضح أنه يقصد الفرنسيين بالطريقة الواقعية. ولكن وليَمْ دين هاولز كان الوحيد الذي تحدّث فيما كتبه عام ١٨٨٢ عن هنري جيمس باعتباره «الممثل الأكبر» للمدرسة الواقعية الأمريكية، وأخذ منذ سنة ١٨٨٦ فصاعداً يدعو للواقعية كحركة عدَّ نفسه هو وجيمس أكبر دعاتها(١٣).

لم تشهد ألمانيا فيما أعتقد أي حركة واقعية واعية لهذه الناحية فيها، رغم أن الكلمة استعملت أحيانا. ففي عام ١٨٥٠ تحدث هرمان هتنز عن واقعية غوته. وكان شكسبير بالنسبة لـ ف. ت. فشر سيد الواقعيين بلا منازع(١٤). ووضع أوتو لدفغ تعبير «الواقعية الشعرية» من أجل المقارنة بين شكسبير وبين الحركة الفرنسية المعاصرة(١٥). واستخدم يوليان شمت الكلمة في مقالات نشرها في رسل الحدود Die Grenzboten ابتداء من عام ١٨٥٦ وفي تاريخه للأدب الألماني

(١٨٦٧) لما يدعى عادة Das Jungr Deutschland (ألمانيا الفتاة)(١٦). ولكن الكلمة لم تصل حتى إلى النظرية الماركسية إلا في وقت متأخر جدا. فلست أجدها في كتابات أي من ماركس وإنجلز المبكرة. لكن إنجلز كتب في عام ١٨٨٨ رسالة بالإنكليزية للآنسة هاركْنِسْ علّق فيها على روايتها فتاة المدينة، وشكا من أنها «ليست واقعية إلى الحد المطلوب. فالواقع يفترض فيما أرى تصويراً أمينا للظروف النمطية المتكررة إلى جانب الدّقّةِ في التفاصيل»(١٧). وتستعمل رسالة كتبها فيما بعد اصطلاح «البيئة». يتضح منها أثر تين، وهو أثر يبدو أيضا من تأكيده على النمط وعلى بلزاك(١٨).

وفي إيطاليا دافع دي سانكتس عن زولا عام ١٨٧٨، ورأى في الواقعية «علاجاً ممتازاً لشعبٍ غريب الأطوار تعجبه الكلمات الرنانة وعرض القدرات». لكنه تراجع عن هذا الموقف فيما بعد أمام انتشار الطبيعية والعلوم الوضعية، وحاضر عن الحاجة إلى «المثال» وعبر عن أسفه «للحيوانية» الجديدة(١٩). أما الروائيون الإيطاليون الواقعيون فقد ابتكروا اصطلاحاً جديداً هو Verismo (الصدق) ورفض أبرز منظّريهم، وهو لويجي كابوانا، كل المذاهب الأدبية بغضب، بقدر ما يتعلق الأمر به هو وبصديقه الحميم جيوفاني فيرغا(٢٠).

أما في روسيا فكان الوضع مختلفاً أيضا. فقد كان فِساريون بِلِنْسكي قد تبنّى اصطلاح فريدرخ شليغل «الشعر الحقيقي»، منذ عام ١٨٣٦، وأطلقه على **شكسبير** الذي وفق ما بين الشعر والحياة الواقعية»، وعلى **سكوت**، «**شكسبير** الثاني الذي حقّق وحدة الشعر والحياة»(٢١). وتحدّث بِلنسكي بعد عام ١٨٤٦ عن الكتّاب الروس أمثال غوغول باعتبارهم ينتمون إلى المدرسة الطبيعية(٢٢). وحدد بلنسكي آراء النقاد المتطرفين في الستينات، ولكن ديمتري بيساريف من بينهم كان الوحيد الذي استعمل الكلمة كشعار. والواقعية بالنسبة له هي التحليل أو النقد. «فالواقعي عامل مفكر»(٢٣). وقد هاجم دوستويفسكي مجموعة النقاد المتطرفين هذه بحدة عام ١٨٦٣. وعبر باستمرار عن عدم رضاه عن الطبيعية التصويرية، ودافع عن الاهتمام بالغريب والاستثنائي. وأكد في

رسالتين معروفتين أن «فهمي للواقع والواقعية يختلف تمام الاختلاف عن فهم واقعيينا ونقّادنا لهما. ومثاليتي أكثر واقعية من واقعيتهم». فواقعيته نقية، واقعية في العمق، بينما تنتمي واقعيتهم إلى السطح. وقد روى ن. ن. ستراخوف في السيرة التي كتبها عن دوستويفسكي أن دوستويفسكي قال: «يدعونني سيكولوجياً: إنهم مخطئون. الأصح أنني واقعي بمعنى أرفع، أي أنني أصور كل أعماق النفس الإنسانية»(٢٤). كذلك لم يرض تولستوي عن النقاد المتطرفين، وعبر عن كرهه الشديد لفلوبير رغم أنه مدح موباسان، وكتب مقدمةً للترجمة الروسية لأعماله. ومع أن الحقيقة وصدق العاطفة أمران إجباريان بالنسبة لتولستوي في كتابه **ما الفن؟** إلا أن كلمة الواقعية لاترد في كتاباته بشكل بارز على الإطلاق(٢٥).

هذا العرض المختصر لمعاني كلمة الواقعية وانتشارها يظل ناقصا إذا أهملنا الكلام عن الطبيعية التي كانت في موضع المنافسة الدائمة مع الواقعية، وغالبا ما اعتبرت متطابقة في معناها معها. والكلمة اصطلاح فلسفي قديم يعني المادّية أو الأبيقورية أو الدنيوية. أما معناهاالأدبي فنجده أيضا عند شلر في مقدمته إلى **عروس مسينا** (١٨٠٣) باعتبارها شيئا يستحق المحاربة في نظر شلر لأن «كل شيء في الشعر ما هو إلا رمز للواقع»(٢٦). أما هاينه فقد أعلن في فقرة من **صالون ١٨٣١** أثّرتْ في بودلير تأثيراً عميقاً أنه «من المؤمنين بما فوق الطبيعة في الفن» مقابل إيمانه «الطبيعية» في الدين(٢٧). لكن هذا الاصطلاح الذي استخدم استخداماً واسعاً بمعنى الولاء المخلص للطبيعة، لم يتبلور كشعار محدد إلا في فرنسا أيضا. فقد أمسك زولا بتلابيبه، وصار منذ نشر مقدمة الطبعة الثانية لروايته **تيريز راكان** (١٨٦٨) يعتبر اسما لنظريته الخاصة بالرواية التجريبية العلمية. غير أن الفرق بين الواقعية والطبيعية لم يستقر إلا بعد مضيّ وقت طويل. وقد تناول فردنان برونتيير في كتابه **الرواية الطبيعية** (١٨٨٣) كلا من فلوبير ودوديه وموباسان وجورج إليوت إضافة إلى زولا تحت هذا العنوان. ولم يجر التفريق بين الاصطلاحين إلا في البحوث الأدبية الحديثة.

يجب إذن أن نميز بين المعاني المعاصرة لكلمتي الواقعية والطبيعية، وبين

الطريقة التي فرض بها البحثُ الأدبيُّ الحديث اصطلاح «الواقعية» أو «الفتـرة الواقعية» على الماضي. لم تكن العمليتان مستقلتين عن بعضهما البعض بطبيعة الحال: فالإيحاء الأصلي أتى من المجادلات المعاصرة. غير أن العمليتـين ليستا متطابقتين تماما. وتباين الوضع كثيراً من قطر إلى آخر.

ففي فرنسا يبدو أن الواقعية، متبوعةً بمرحلةٍ طبيعيةٍ متميزةٍ لاحقةٍ، أمرٌ ثابت. وقد زاد من ثباته بوجه خاص كتابُ بيير مارتينو **الرواية الـواقعية** (١٩١٣)، **والطبيعية الفرنسية** (١٩٢٣): الطبيعية هي مذهب زولا بما تتضمنه من معالجة علمية وتتطلبه من فلسفة مادية حتمية، بينما كان مَن سبقه من الواقعيين أقـل وضوحاً واتفاقاً في ولاءاتهم الفلسفية. وهنالك في فرنسا كتاب جيد واحد هو كتاب غوستاف رينيير Reynier **أصول الرواية الواقعية** (١٩١٢) يتبع طريقة الواقعية من **ساتيريكون** بترونيوس إلى رابليه، فالسلستينا الإسبانية، فالأدب الفرنسي المتعلق بالفلاحين والشحاذين في القرن السادس عشر. وقد استبق رينيـير في استشهاداته واستبعاداته أورباخ حول بعض النقاط: ليس من الضروري للواقعية أن تكون هجائية أو كوميدية حتى تكون واقعية بحق.

وفي إنكلترة لايزال استعمال الواقعية كمصطلح يدل على فترة نادراً. إذ لا ترد الكلمة في التواريخ المعتمدة للأدب الإنكليزي في أوائل القرن العشرين، وفي **تاريخ كيمبرج للأدب الإنكليزي**، وكتاب غارنت وغُسْ إلا لماماً. وقد سمي غسنغ واقعياً بسبب تأثير زولا، ونقرأ أيضاً أن بن‌جونسون بدأ حياته «واقعياً» أو «طبيعياً» بلغة هذه الأيام(٢٨). وقد احتاج الأمر إلى باحث أمريكي هو نورمن فورستر ليقترح إحلال اصطلاحٍ واقعيٍ محل اصطلاحٍ «فكتوري»(٢٩).

أما في البحوث الأدبية الأمريكيـة فإن الـوضع عـلى عكس ما هـو عليه في إنكلترة. فقد استقر اصطلاح الواقعية هناك منذ أن عَنْوَنَ فيرنُنْ بارنغتن الجزء الثالث من كتابه **التيارات الرئيسة في الفكر الأمريكي: بدايات الواقعية النقدية** (١٩٣٠): فيما أعتقد. كما أن هناك مجلداً نشر حديثاً لمؤلفين متعدّدين عنوانه

فترات انتقالية في التاريخ الأدبي الأمريكي (١٩٥٤) استغل مفهوم الفترة بثقة تكاد تشبه ثقة المؤرخ الأدبي الألماني. إذ يقول لنا أحد الكتاب إن الواقعية، على عكس الطبيعية، لم تكن تلتزم بالنقد الاجتماعي بالدرجة الأولى، بل بالصراع بين المثاليات الأمريكية الموروثة كالإيمان بالإنسان والفرد، وبين مذهب العلوم الحديثة المتشائم الحتمي(٣٠). وقد أجاد تشارلز جايلد ولكَتّ الوصف في **الطبيعية الأدبية الأمريكية** (١٩٥٦) عندما وصف ما دعاه بجراها المنقسم» بقوله إنه «خليط من نصائحَ محمومةٍ وأفكارٍ عن حتميةٍ تتسم بالجَلال»(٣١).

وفي ألمانيا قام ركارد برنكمان في **الواقع والوهم** (١٩٥٧) باستمراض الكتابات الألمانية التي تناولت الواقعية فرفضها جميعاً لصالح نظريته هو، بينما درس برونو ماركفارت في الجزء الرابع من كتابه **تاريخ النظرية الشعرية الألمانية** (١٩٥٩) الذي يزخر بالعلم الغزير حتى المقولات العابرة التي كتبها كتاب الدرجة الخامسة وصنف نظرياتهم أغرب تصنيف. فهناك «واقعية مبكرة» Fruhrealismns، وواقعية دينية أخلاقية religios - ethischer Realismus، وواقعية مثالية Idealrealismnus، ونوع مركّز من الواقعية، ونوع من الواقعية الطبيعية(٣٢)، إلخ، إلخ. مما يدير الرأس برقصة التصنيفات التي لا حياة فيها، فلا نلاحظ أن ماركفارت يقدم لنا أقدم النوافل عن الحياة والحقيقة ودقة الوصف والموضوعية كما لو أنها مكتشفات جديدة(٣٣). ويبلغ ماركفارت من ضيق الأفق ما يجعله يحسب أن العالم خارج ألمانيا لا يعرف شيئا، وأن أرسطو (رغم أن اسمه يرد عدة مرات) لم تخطر على باله أفكار عن محاكاة الطبيعة والأحتمال، والعطف. أما الفرنسيون، فلا وجود لهم، ولا يضم كشاف أعلامه الوافي جدا أي ذكر لفلوبير أو تين أو الأخوين غونكور.

يقف كتاب **المحاكاة** لإرخ آورباخ (١٩٤٦) على النقيض من ذلك. فآورباخ عالمي الأفق، ويبلغ من شكه في نزعة تاريخ الأفكار إلى التصنيف حدّاً يصعب علينا معه أن نكتشف ما يعنيه بالواقعية. وهو نفسه يقول لنا إنه كان يفضل كتابة كتابه بدون اللجوء إلى التعبيرات العامة. ولقد بينتُ في مكان آخر(٣٤) أن آورباخ

يحاول الربط بين مفهومين متناقضين للواقعية، أولهما يمكن أن ندعوه بالوجودية تكشُّفات الواقع المضنية في لحظات القرارات الحاسمة، في المواقف التي تحدّد المصير، كموقف إبراهيم وهو على وشك التضحية [بإسماعيل]، وموقف المدام دي ستال وهي تقرر ألّا تنقذ ابنها من الإعدام، وموقف دوق سان سيمون وهو يسأل المفاوض اليسوعي عن عمره. وثانيهما واقعية القرن التاسع عشر الفرنسية التي يعرّفها بأنها تصف الواقع المعاصر وتنغمر في محسوسيَّة تيّار التاريخ الدينامية، لكن التاريخية تناقض الوجودية، فالوجودية ترى الإنسان مكشوفا بعريه ووحدته، وهي غير تاريخية، بل مضادة للتاريخ. كذلك يتباين جانبا الواقعية كما يراها آورباخ في أصولها التاريخية. فاصطلاح الوجود ينحدر من كيركغور الذي كانت فلسفته برمتها احتجاجاً ضد هيغل، أبي التاريخية وتاريخ الأفكار. لقد اكتسبت الواقعية في كتاب آورباخ المرهف ذي العلم الغزير معنى خاصاً جدا: فالواقعية يجب ألا تكون وعظية، أخلاقية، بلاغية، رعوية، أو كوميدية. ولذا فإن آورباخ ليس لديه ما يقوله عن الدراما البورجوازية، أوالرواية الإنكليزية الواقعية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. كذلك يستبعد أورباخ الكتّاب الروس والألمان في القرن التاسع عشر لأنهم إما وعظيون أو رعويون. ولا تلبي شروطَ آورباخ إلا مقاطعُ من الكتاب المقدس ودانتي ومقاطعُ من ستندال وبلزاك وفلوبير وزولا من بين الكتّاب الحديثين.

يتوصل كتاب رخارد برنكمان **الواقع والوهم** (١٩٥٧) هو الآخر إلى نتائج يتميز بها عن سواه. فهو يتجاهل الجدل التاريخي ويركز اهتمامه على تحليل حاذق لثلاث قصص ألمانية: **الموسيقار الفقير** (١٨٤٨) لغرلبارتسر، **وبين السماء والأرض** (١٨٥٥) لأوتو لُدفغ، وقصة **بيته وماريله** لإدفارد فون كايزرلنغ (١٩٠٣). يقول برنكمان إن ذروة الواقعية تمثلت في قصة كايزرلنغ لأن الراوي فيها حصر همه في تصوير مشاعر شخصيةٍ قصصيةٍ واحدة هي شخصية البطل، الذي هو أرستقراطي بروسي تتجاذبه امرأتان، وينتهي المطاف ببرنكمان إلى أن يجد الواقعية، أو الواقع على الأصح، في أسلوب تيار الوعي وفي محاولة «مسرحة

الذهن»، وهو أسلوب بلغ في حقيقة الأمر أقصى درجات التحُّلل من الواقع العادي. غير أن برنكمان يدرك المفارقة في هذا «الانعكاس»، حيث أدّى الاهتمام بما هو حقيقي وفردي إلى شيء بلغ من بعده عن الواقع بالمعنى التقليدي ما نجده عند جويس وفرجينيا ولف وفوكنر. ولا يحّلل برنكمان نصّاً واحداً يمكن أن ندعوه واقعياً بحق، ذلك أنه ـ رغم عالمية نظرته في خاتمة الكتاب ـ يحصر همَّه في المتن ـ بالآفاق الألمانية، مما جعله ينشغل بالمتأخرين والمقلّدين من الكتّاب الألمان. أما استنتاجه القائل «إن التجربة الذاتية. . . هي التجربة الوحيدة التي يمكن وصفها بالموضوعية»(٣٥) فتوحّد ما بين الانطباعية، وهي التسجيل الدقيق للحالات الذهنية، وبين الواقعية، وتنادي بها على أنها الواقعية الصحيحة الوحيدة. وهكذا ينقلب المعنى المألوف الذي خلقه لنا القرن التاسع عشر للواقعية رأساً على عقب، وتحلّ محلَّه واقعية ذاتية تجزيئية تبحث عن التفرّد وترفض أن تعترف بوجود نظامٍ موضوعي للاشياء، واقعية لا تختلف عن بيتر أو بروست في شيء. فالفرد فيها هو الواقع الوحيد كما في الفلسفة الوجودية وقمّة الواقعية الألمانية ـ من وجهة النظر هذه ـ هي **الملازم الأول غوشتل لآرثر شنتزلر وليس آل بَدنبروك** [لتوماس مان]، اللتان ظهرتا عام ١٩٠١. وفيلسوفها برغسُنْ وليس تين أو كونت(٣٦).

إن كل كاتب في ألمانيا يكتب على هواه ويبحث عن الواقعية حيثما يريد أن يجدها. أما في إيطاليا فلا وجود لمشكلة اسمها مشكلة الواقعية ـ إلا بالنسبة للنقاد الماركسيين. فقد عمل كروتشه ما يلزم بهذا الشأن: فلا طبيعة ولا واقعَ خارجَ العقلِ، ويجب ألا يشغل الفنان نفسه بالعلاقة بينهما، ذلك أن الواقعية (كالرومانسية) ما هي إلا مفهوم زائف، صنف من تصنيفات البلاغة البالية(٣٧).

أما في روسيا فالواقعية هي كل شيء. والنقاد هناك يبحثون عنها حتى في الماضي. وهكذا فإن بوشكين وغوغول واقعيان. والروس ـ شأنهم شأن الألمان ـ يثيرون المعارك والمفارقات الأدبية اللفظية حول «الواقعية النقدية». «والواقعية

الديمقراطية الثورية»، والواقعية البرولتيارية». و«الواقعية الاشتراكية»، آخر مراحلها، هي المرحلة التي تمثل اكتمال كل الفنون والآداب في رأي تيموفييف في كتابه المعتمد نظرية الأدب(٣٨).

غير أن غيورغ لوكاش من بين الماركسيين، طوّر أكثر نظرياتهم عن الواقعية تماسكا. إذ تبدأ نظريته بالمقولة الماركسية الأساسية وهي أن الأدب صورة للواقع، وأنه يكون أصدق مرآة إذا صور تناقضات التطور الاجتماعي، أي إذا أظهر الكاتب قدرته على النفاذ إلى بنية المجتمع واتجاه تطوره في المستقبل. أما الطبيعية فيرفضها لوكش لأنها تهتم بسطحية الحياة اليومية وبالأمور العادية، بينما تخلق الواقعية أنماطا تمثل الواقع وتتنبأ بالمستقبل. ويضع لوكاش عددا من المعايير التي تمكنه من الحكم على الأدب بالنسبة لتقدميته (التي قد تكون غير واعية، بل مضادة لآراء الكاتب السياسية، وبالنسبة لشمولية الشخصيات التي خلقها الواقعيون العظام وقدرتها على تمثيل مجتمعها ودرجة وعيها لذاتها وقدرتها على التنبؤ بالمستقبل. ورغم أن جزءاً من كتابات لوكاش هو جدل سياسي محض، وأن معاييره في أغلبها أيديولوجية أو تنتمي «للجبهة الشعبية»، أو «للحرب الباردة» فيما بعد، إلا أن لوكش في أفضل حالاته يعيد صياغة مفهوم «الكلّيّ المجسَّد»، ويحدّد مشكلة «النمط المثالي» كما أثارها التراث الرئيس الألماني في مجال الإستطيقا بحيث وصفه بيتردمتز بانه حقق «بعثا للاستطيقا المثالية وقد ارتَدَتْ زيّاً ماركسيّاً»(٣٩).

يهدف هذا الاستعراض السريع للمعاني المعاصرة لمصطلح الواقعية وللتفسيرات الحديثة للمفاهيم، إلى جانب ما قد يكون له من الفائدة بذاته، إلى تقرير نقطتين: أن وعي فترة من الفترات بما يحصل أثناءها لا يُلزِم الباحثين المحدثين أمثالنا ممن تشغلهم مهمة تعيين الفترات. إذ لا نستطيع حصر اهتمامنا بكتّاب دَعَوا أنفسهم واقعيين، ولا نستطيع الاكتفاء بالنظريات التي ظهرت في الفترة موضوع البحث. أما من الناحية الثانية فإن التباين الهائل (بل التناقض أحيانا) بين آراء الباحثين المحدثين حول محتوى المفهوم ومدلولاته يجب أن يجعلنا

حذرين من نسيان النظريات الأساسية التي سادت تلك الفترة، أو الروائع التي يعترف بها الجميع. ومع أننا لا تلزمنا دراسة معاني المصطلح زمن ظهوره فإن علينا في رأيي أن نعترف بدور الوعي الذاتي عندما نراه، أو حتى حين نجده وقد صيغ بمصطلحات لا نستعملها هذه الأيام. لقد اعتبرت الفترة القريبة من ثورة تموز عام ١٨٣٠ بأنها نهاية عهدٍ وبداية عهدٍ آخر في الأدب أيضا. ويصح تعبير هاينه das Ende der Kunsntperiode (نهاية عهد فنّي) لا على ألمانيا وحدها بل على فرنسا وإيطاليا وإنكلترة أيضا. لسنا بحاجة إلى اصطلاح «الواقعية». قد تكون الواقعية في ألمانيا هي شعر الحياة الذي تحدث عنه فاينبارغ، أو شعور غرفينوس الحاد بالتغيير الذي تطلبه ألمانيا من الفن إلى السياسة. وقد نجدها في فرنسا في شعار «الانتماء إلى العصر» etre de son femps، أو في المثل النفعية عند أتباع سان سيمون أو عند ليرو، وقد نجدها في إنكلترة في اتجاه كارلايل نحو القصيدة الوحيدة التي هي الواقع، وفي روسيا قد نجدها في آخر مراحل بلنسكي، في إعلائه من شأن تحوّل بوشكين إلى الحياة الواقعية، وفي مدحه لدوستويفسكي الشاب على كتابة رواية **الفقراء** (وهو المدح الذي تراجع عنه بسرعة)، أو في مدحه للجزء الأول من كتاب تورغينيف **انطباعات رياضي**. كان هناك باختصار شعور عام بانتهاء الرومانسية، وبظهور عصر جديد يهتم بالواقع والعلم وهذا العالم. كذلك يمكننا الاستشهاد بالنصوص والأمثلة لنبيّن أن الناس في أواخر القرن التاسع عشر أدركوا أن الواقعية والطبيعية قد أكملتا شوطهما وأنهما كانتا في طريقهما إلى أن يحل محلهما فن جديد قد يدعو نفسه رمزياً أو رومانسيا جديدا أو أي شيء آخر.

يمكننا الآن أن نتناول آخر مهماتنا وأهمها، وهي وصف (ولا أقول تعريف) الواقعية كمفهوم فترةٍ له معناهُ ويمكنه أن يجتاز امتحان المتطلبات التي وضعناها: هذا الوصف يجب ألا يكون مجرد وصفٍ لإسلوب أدبي نجده في كل الأوقات والعصور لأننا لسنا معنيين هنا بالتدليل على تايبولوجية أدبية معينة، بل بمفهوم مرتبط بفترة زمنية محددة. ولا بد لنا حتى تكون الواقعية كذلك من أن نميزها عن

المفاهيم الأخرى التي ترتبط بفترات زمنية محددة، كالكلاسيكية والرومانسية، ولذا فإننا سنجري المقارنات بين هذه المفاهيم. وإذا كان للواقعية أن تكون مفهومَ فترة فإنها يجب ألا تكون من الضيق بحيث تستبعد كتابا هيمنوا على فترتهم وصاروا أفضل من يمثلها.

فلنبدأ إذن بشيء بسيط جداً، ولنقل إن الواقعية هي «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر». أعترف أن هذا يقول القليل، ويثير الأسئلة حول معنى «الموضوعية» ومعنى «الواقع». ولكننا يجب ألا نتسرع في إثارة الأسئلة النهائية، بل يجب أن ننظر إلى هذا باعتباره سلاح جدل ضد الرومانسية باعتباره نظرية استبعاد وضم، ترفض الإغراب، وقصص الجنيات، والأليغوريا، والرمزية، والتفنن، والتجريد والتزيين. وتعني أننا لا نريد أساطير، أو قصص جنيات، أو عالم أحلام. كذلك تعني رفض المصادفات والأمور غير المحتملة والأحداث الخارقة لأن الواقع فُهِمَ في ذلك الوقت، رغم كل الاختلافات الموضعية والشخصية، باعتباره عالَمَ عِلْمِ القرن التاسع عشر المنظَّم، عالَمَ العلة والنتيجة، حيث اختفت المعجزات وانتفي التعالي، حتى ولو احتفظ الفرد بإيمانه الديني الشخصي. كذلك كان اصطلاح احتواءٍ لا استبعاد، فصارت الأمور القبيحة والمقرفة والوضيعة من مواضيع الفن المشروعة، وسمح بدخول المواضيع المحرّمة كالجنس ومشاهد الموت إلى حرمة الفن (مقابل موضوعي الحب والموت اللذين كانا موضوعين مسموحاً بهما على الدوام).

يتصف الموقف الفرنسي حول هذه النقطة بشيء من الطرافة: فقد حافظت النظرية القديمة المتعلقة بالمستويات الثلاثة للأسلوب على مكانتها وقتا أطول بسبب الكلاسيكية الفرنسية. فظل الأسلوب الأدنى في مكانه يناسب الهجاء، أو التحقير الفكه، أو الكوميديا. وكان التحلل من المستويات الثلاثة للأسلوب أحد المواضيع الرئيسة في كتاب آورباخ العظيم. ولكن آورباخ بتركيزه على فرنسا دون سواها حيث دامت الكلاسيكية فترة أطول مما دامت في غيرها لأسباب سياسية، وامتد عمرها حتى عهد الثورة والإمبراطورية النابليونية وحتى ما بعد إعادة

الملكية، قد جعل التحلل من مستويات الأسلوب هذه، وخلط الأنواع الأدبية بعضها، وظهور الواقعية الجادة بعد ذلك ظاهرةً فجائية أكثر من اللازم يعود الفضل فيها إلى ستندال وبلزاك فقط. أما في إنكلترة فكان الوضع يختلف تماما. فقد كان شيكسبير هناك وقد خلط الأساليب والأنواع الأدبية خلطاً تاماً، ولذا فإن آورباخ لم يستطع استبعاد ديفو رتشاردسون وفيلدنغ وكل مسرحيات المآسي العائلية التي أنتجها الإنكليز من حظيرة الواقعية إلا باستبعاد كل ما هو وعظي أخلاقي من تلك الحظيرة. ثم إنني أشك في أن الواقعيين الفرنسيين لم يحفلوا بالوعظ كما تدّعي نظرية فلوبير، ويبدو لي أن استبعاد كتّاب كجورج إليوت أو تولستوي من مفهوم الواقعية أمر لا يتّصف بالحكمة رغم ميولهما الوعظية.

علينا أن ندرك أن تعريفنا الأصلي للواقعية بأنها «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر» يتضمن الرغبة في التعليم أو تخفيها. فأي وصف أمين كل الأمانة للواقع لا بد من أن يستبعد ـ نظرياً ـ أيّ هدف اجتماعي أو رغبة في بث الأفكار. ومن الجليّ أن المصاعب النظرية للواقعية وتناقضاتها تكمن في هذه النقطة. وقد يكون ذلك واضحا كل الوضوح بالنسبة لنا، إلا أن من حقائق التاريخ الأدبي التي لا مراء فيها أن نجرد التحول إلى وصف الواقع الاجتماعي المعاصر تضمن درسا في الشفقة الإنسانية، درساً في النقد الإجتماعي والإصلاح، وغالبا ما تضمن ذلك الدرس رفضاً لنظام المجتمع القائم ونفورا منه. هناك توتر ما بين الوصف والوصفة، بين الحقيقة والتعليم، وهو توتر لا ينحل منطقيا، ولكنه يلازم الأدب الذي نحن بصدده. والتناقض صريح في التعبير الروسي الجديد «الواقعية الاشتراكية»، فعلى الكاتب من وجهة النظر هذه أن يصف المجتمع كما هو، وأن يصفه كما يجب أن يكون أو كما سوف يكون.

يفسر هذا الصراع أهمية مفهوم النمط البالغة لنظرية الواقعية وتطبيقاتها لأن النمط هو الجسر الواصل بين الحاضر والمستقبل، بين الواقع والمثال الاجتماعي. وللنمط كاصطلاح تاريخ معقد لا مجال هنا لتقصيه إلا باختصار شديد. فقد استخدمه شلنغ في ألمانيا بمعنى الشخصية العالمية العظيمة ذات الأبعاد الأسطورية

مثل هاملت وفولستاف والدون كيشوت وفاوست(٤٠). وقد أدخل شارل نودييه الكلمة بهذا المعنى إلى فرنسا في مقالة عنوانها «حول الأنماط في الأدب»(٤١)، وهي ترد بكثرة في ذلك المديح البليغ الذي كتبه هوغو عن شكسبير (١٨٦٤). وأمثلته تشمل دون جوان وشايلُك وأخيل وياغو وبرميثيوس وهاملت(٤٢)، وكل منهم نمط من آدم - أي أنهم أنماط عُليا كما نقول هذه الأيام. ولكن برز إلى جانب هذا المعنى لكلمة «نمط» معنى آخر هو «النمط الاجتماعي» الذي حل محل الاصطلاح الأقدم، اصطلاح «الشخصية» الذي أخذ يعني الفرد وفقد صلته بثيوفراستس ولابروبير. وهكذا اعتبر بلزاك نفسه في مقدمة الكوميديا الإنسانية (١٨٤٢) دارساً للأنماط الاجتماعية، واعتبرت جورج صاند في مقدمة روايتها رفيق رحلة في فرنسا (١٨٥١) النمط مثالاً اجتماعياً يستحق أن يُحتذى في الحياة(٤٣). وقد ساد الاستعمال الوصفي في أوائل عهد النظرية الواقعية. وامتزجت نظرية الأنماط الاجتماعية هذه عند تين بالمثال الهيغلي، واستعمل تين الأنماط أحيانا كمصادر لاكتشاف التصنيف الطبقي في المجتمع فاستعرض الشخصيات في حكايات لافونتين وشكسبير وبلزاك وديكنز وفي ذهنه هذه المسألة. إلا أن تين في محاضراته حول المثال في الفن (١٨٦٧) صنّف الأنماط حسب تدرجها على سلم فائدتها الاجتماعية فأعلى من شأن الأبطال كأنماط ونماذج يحتذيها المجتمع. وناقض إعجابه المعتاد بالمجرمين ذوي العاطفة المشبوبة، أو الأشخاص الذين تتملكهم فكرة معينة. فرتب أنماطه على سلّم تقويمي أولى درجاته النساء المثاليات مثل ميراندا وإمُجِنْ وإفيغني غوته، فالشهداء، فأبطال الملاحم القديمة كسيغفريد، ورولان، والسيّد. «ثم نصل بعد ذلك إلى عالم أعلى، إلى مخلصي اليونان وآلهتها، فإله اليهود والمسيحيين». وهذا ما يدعو إلى الدهشة، فقد صار الله عند تين نمطاً، بطلاً، نموذجاً، مثالاً(٤٤).

هذا التأكيد على النمط ظهر أيضا في الفكر الأدبي الروسي. فقد استخدم بلنسكي هذا المصطلح بمعناه الرومانسي الألماني، إذ عرَّفتْ مقالة له عن غوغول (١٨٣٦) مهمة الفنان الأولى بأنها خلق الأنماط، أو الشخصيات التي تحمل مغزى

شاملاً رغم كونها أفراداً. وكانت أمثلة بلنسكي هي هاملت وعطيل وشايلُك وفاوست. ومما يثير الاستغراب أن بلنسكي أضاف لهذه الشخصيات شخصية الملازم الأول برغورود، بطل قصة غوغول «مستقبل نفسكي» باعتباره نمط الأنماط أو أسطورة أسطورية(٤٥). لكن يبدو أن دوبروليوبوف (١٨٣٦ - ١٨٦١) كان أول ناقد في روسيا أو في أي مكان آخر يبين أن الأنماط الاجتماعية تكشف عن رؤيا الكاتب الخاصة بمعزل عن نواياه الواعية، بل ربما بشكل مناقض لها. وقد ميز دوبروليوبوف بين المعنى المكشوف والمعنى المستور في العمل الروائي، واعتبر الأنماط الاجتماعية نقاطاً يتبلور عندها التغير الاجتماعي. لكن دوبروليوبوف لسوء الحظ لم يكن قادراً عند التطبيق على الثبات عند هذه النظرة النافذة، وغالباً ما اعتبر الأنماط أدوات «تسهل تشكيل الأفكار الصائبة حول الأمور، وتسهل نشر هذه الأفكار بين الناس»(٤٦). وعلى الفنان أن يكون معلماً أخلاقيا وعالماً في نفس الوقت. ويجب على الرواية والعلم أن يتحدا، إلا أن العلم بالنسبة لدوبروليوبوف هو بكل بساطة صحيح، أي أنه فكر ثوري، جذري، اجتماعي، أخلاقي، وهكذا يصبح ما بدا دمجاً أفلاطونيا للحق والخير والجمال مجرد نزعة تعليمية، وكثيرا ما يصبح ترميزاً فجاً لأغراضٍ جدليةٍ مباشرة. فنجد أن النبيل الكسول أو بلوموف في رواية غونكاروف نمط تحذيري بهذا المعنى، أي أنه رمز للرجعية الروسية، مع ما في هذا من تناسٍ كاملٍ لنصِّ الرواية. أما ندُّ دوبروليوبوف الرئيس ديمتري بيساريف (١٨٤٠ - ١٨٦٨) فقد فسَّر بازاروف، بطل رواية **الآباء والبَنون** لترغينيف، باعتباره نمطاً يمثّل الإنسان الجديد، أو بشيرَ الجيل الجديد. وقد اكتشف بيساريف نفسه وجيله في عملية صادقة من عمليات اكتشاف الذات ونقدها، وهي حالة فريدة تبرز في نظري الطريقة التي تتعامل مع الشخصية الروائية بمعزل عن النوايا الظاهرة للكاتب(٤٧). وقد ركز النقاد الروس أكثر من غيرهم على مشكلة البطل هذه، سواء أكان البطل سلبيا أم إيجابيا، «كالرجل الزائد عن الحاجة» الذي وجدوه في أونيغن (لبوشكين)، أو بيخورين (ليرمونتوف)، أو أوبلوموف (غونكاروف)، أو كالبطل الإيجابي الذي حيّوه في

شخصية بازاروف العدمي، أو شخصية راختوف الثوري، البالغ القوة في رواية جيرنيشيفسكي ما العمل؟ غير أن هذه الرواية الرديئة جداً غيرت اتجاه حياة بعض الناس المهمّين. فقد رأى لينين في راختوف مثالاً له، وكذلك فعل ديمتروف، الشيوعي البلغاري الذي اشتهر من خلال محاكمة لايبتزغ (٤٨). وقد نوقشت مشكلة النمط والنمطية حديثاً من قبل خبير آخر في الإستطيقا لم يدم طويلاً . . . . هو جورجي مالنكوف باعتبارها مشكلة الواقعية السياسية الرئيسة(٤٩). ولا شك في أنها مشكلة تصاغ بها مشكلتا العمومية والخصوصية، مشكلة العام المتمثل في الخاص الهيغلية، وتثار بها مشكلة البطل ودرجة تمثيله، ومن ثم مشكلة التحدي الاجتماعي الذي يتضمنه العمل الروائي.

هذا التأكيد على النمط أمر تكاد تجده في كل صفحة كتبت حول الواقعية. وليس الأدب الغربي بجاهل لهذا النمط الذي يطلب من الناس الاقتداء به، ولا يحتاج الأمر إلى أكثر من التذكير بشخصية إينيّس أو البطل الفارس، أو القديس في قصص القديسين أو بشخصية روبنسون كروزو أو فيرتر الذين غدوا أمثلة تحتذى في الحياة الحقيقية. ولم يعارض نظرية الأنماط في القرن التاسع عشر على قدر ما أعلم إلا دي سانكتس الناقد الإيطالي الكبير الذي علّم كروتشه أن يركز على الملموس والمخصوص في الفن. فقد قال دي سانكتس «إن قولنا إن أخيل نمط يمثل القوة والشجاعة، وإن ثرسايتس نمط يمثل الجبن قول تعوزه الدقة لأن هذه الصفات تتخذ أشكالاً لا حصر لها للتعبير عن نفسها في الأفراد. إن أخيل هو أخيل وثرسايتس هو ثرسايتس». وأقصى ما كان دي سانكتس مستعداً لقبوله هو اعتبار النمط نتيجةً لعملية انحلال تتحقق في الزمن يختزل فيها أفراد مثل الدون كيشوت وسانجو بانثا وطرطوف وهاملت في المخيلة الشعبية ليصبحوا أنماطا تفقدهم فرديتهم(٥٠). وقد وافق المنظّر الرئيس للواقعية الايطالية لويجي كابوانا على هذا الرأي. وقال بصراحة، معتمداً على دي سانكتس فيما يبدو، «إن النمط شيء مجرد، هو المرابي، وليس شايلُك» الشكّاك، وليس عطيل، المتردد الباحث عن أوهام، وليس هاملت». (٥١).

لكن النمط، رغم ما قد يعنيه من نزعة تعليمية تقييدية، يظل مرتبطا بالملاحظة الاجتماعية الموضوعية ذات الأهمية القصوى. ولاشك في أن «الموضوعية» هي كلمة السر الرئيسة الأخرى في الواقعية. وهي الأخرى تعني شيئا سلبيا وتخوفا من الذاتية ومن الإعلاء الرومانسي لشأن الأزياء وتعني عند التطبيق رفض الغنائية والمشاعر الشخصية. لقد أراد البرناسيون أن يتجاوزوا العواطف الشخصية ويحققوا السلام النفسي ونجحوا في ذلك، وكان المطلب الفني الرئيس في الرواية عند الواقعيين هو اللاشخصية وغياب المؤلف التام عن عالم روايته، ومنع أي تدخّل من قبله. وكان المتحدث الرئيس باسم هذه النظرية هو فلوبير، ولكنها شغلت هنري جيمس طوال حياته. وفي المانيا كتب فريدرخ شبيلهاغن كتاباً كاملاً للدفاع عنها. (٥٢) وقد استشهد شبيلهاغن بنظرية الملحمة

وخاصة بمقالة فلهلم فون همبولت عن قصيدة هرمان ودوروتيا (١٧٩٩) لغوته. رغم أن غوته والأخوين شليغل(٥٣) كانوا قد فصّلوا القول في الموضوعية التامة في الملحمة، ورغم ان هؤلاء كان بإمكانهم أن يجدوا مثالا لهم في مدح أرسطو لهوميروس. كذلك كانت الموضوعية التامة عند شكسبير وابتعاده عن عالم مسرحياته وتساميه فوقه موضع احتفاء دائم في الكتابات النظرية الألمانية وفي آراء الإنكليز في تلك الفترة. وكانت المعارضة بين الشعر الموضوعي والشعر الذاتي التي تضمنتها مقالة شلر «الشعر المطبوع والشعر المصنوع» قد أجريت صراحة من قبل فريدرخ شليغل. كان القدماء في رأيه موضوعيين، يبعدون ذواتهم عن عالم كتاباتهم، بينما نجد أن المحدثين ذاتيون يحشرون أنفسهم في كل مايكتبون. لكن يجب أن نتنبه إلى أن الإصرار على الموضوعية عند فريدرخ شليغل محدود بالملحمة والمسرحية. فهو يقارن الرواية التي يعتقد الواقعيون أنها أشد الأنواع الأدبية موضوعية، بالملحمة، ويقول إن عليها أن تعبّر عن شعور ذاتي كروايته لوسندة أو كروايات ستيرن وديدرو. (٥٤) ونحن نجد هذا التأكيد على الموضوعية شائعاً في كتابات الإستطيقيين الألمان الكبار في ذلك الوقت. فسخرية زولغر Solger هي سخرية سوفوكليس وشكسبير، وهي أعلى موضوعية يصلها الفنان. (٥٥) وقد ميز

شوبنهاور باستمرار بين شعراء الطبقة الاولى، أي الشعراء الموضوعيين مثل شكسبير وغوته، والشعراء المقامقين [أي الذين يتكلمون بأصوات مستعارة]، وهم شعراء الطبقة الثانية، مثل بايرون، الذين يتحدثون عن أنفسهم من خلال الشخصيات التي يخلقونها في أعمالهم. (٥٦) كذلك فصّل هيغل القول في النظريات الخاصة بموضوعية الملحمة وموضوعية الفن الكلاسيكي العظيم. (٥٧)

وفي إنكلترة استعار كولرج اصطلاحي الموضوعية والذاتية، وكرر ماقيل عن نظرية الملحمة، ومدح شكسبير كما لو كان «إلها اسبينوزيا خلقا كلي الحضور». (٥٨) أما صديق كولرج في العهود الأولى وليم هازلت فقد عزف تنويعات مختلفة على التعارض بين الشعراء الموضوعيين أمثال شكسبير وسكوت وبين الشعراء الذاتيين أمثال بايرون ووردزورث. فهو يقول لنا إن سكوت لايتحول أبداً «إلى هذا الجسم المعتم الدخيل الذي يعترض الطريق ليحجب شمس الحقيقة والطبيعة». (٥٩) وهناك، عند كارلايل، مدح مماثل لموضوعية شعراء مثل غوته وشكسبير، كما عرفَّ معاصره كيتس شخصية الشاعر بهذه الكلمات: «إنه لا ذات له.. ذاتّه كل شيء.. ولا يقل سرورها بخلق ياغو عن سرورها بخلق إمجن». (٦٠)

لسنا متأكدين من الطرق الحقيقية التي دخلت من خلالها هذه النظريات إلى فرنسا وإلى نظرية الرواية. إذ لا تزال استعارة المرآة القديمة مركز نظرية ستندال حول الرواية. ففي فقرة شهيرة وضعها في مستهل فصل من فصول روايته المسماة **الأحمر والأسود** وصف ستندال الرواية بأنها «مرآة تسير في الطريق» تعكس فيما نفترض برك الماء الصغيرة فيه. وقد استعمل ستندال الاستعارة نفسها في مقدمة روايته أرمانس التي كتبت من قبل: «هل هو خطأ المرآة أن أناسا قبيحين قد مرّوا أمامها؟ إلى جانب من تقف المرآة»؟(٦١) لكن هذا التفضيل للمحاكاة الحرفية الكلية أصبح أمرا مفروضا عن وعي باستبعاد شخصية المؤلف. يجب على المؤلف ألا يعّلق وألا يقيم مؤشراتِ تقول لنا كيف نشعر تجاه شخصياته وأحداثه. وكان هذا المبدأ بالنسبة لهنري جيمس هو الخطّ الفاصل بين الرواية القديمة والرواية

الحديثة. وقد انتقد ترولوب لأنه «استمتع استمتاعا قاتلا بتذكير القاريء بأن الرواية التي يرويها غير حقيقية». وشكا جيمس من أن ترولوب «يعترف بأن الأحداث التي يرويها لم تحدث وأنه يستطيع أن يوجّه مسار الأحداث أيٍّ وجهة يفضلها القاريء. هذه الخيانة لوظيفة الكاتب المقدسة هي في نظري جريمة كبرى». لكن جيمس يمدح ترغينيف لكونه «يترفع عن تلك السياسة الغريبة التي يتبعها كتاب الدرجة الثانية، وهي سياسة تفسير [الشخصيات]، أو تقديمها بعبارات من الاستهجان أو الاعتذار» وقد كان جيمس متشددا بشأن هذه الطريقة التي اعتبرها ضرورية ضرورة مطلقة لتحقيق عنصر الإيهام في الرواية رغم أنه، على النقيض من فلوبير، اعترف باستحالة استبعاد شخصية المؤلف استبعاداً كاملاً، بل وبفساد أي محاولة للوصول إلى ذلك الهدف. «فالرؤيا والفرصة تكمنان في حسٍ شخصيٍ وتاريخ شخصيٍ» فيما يقول، «ولم يكتشف أحد طرقا مختصرة توصلنا لهما، نسلكها من أجل الحصول على فنّ رواية لا يجافي حدود المنطق». (٦٢)

تمثلت الطرق المختصرة التي اكتشفت (أو ظن البعض أنها اكتشفت) في ما يبدو على فلوبير من عدم اكتراث، وفي دقة الأخوين غونكور في الوصف، وفي طريقة زولا العلمية. ومهما يكن من أمر، فقد كان جوزيف وارن بيج على حق حين قال: «إن النظرة السريعة إلى الرواية الإنكليزية من فيلدنغ إلى فورد» (وكان بامكانه أن يضيف الرواية الفرنسية والألمانية والروسية والأمريكية، إلخ) كفيلة بأن تبين لك أن أبرز ماحدث فيها هو اختفاء المؤلف». (٦٣) كان فيلدنغ وسكوت وديكنز وترولوب وثاكري لا يكفّون عن الإفضاء لنا بما يشعرون به نحو شخصياتهم، وبما يريدوننا أن نشعر نحوهم. فثاكري يحرّك دُماه بحب وإصرار، وتخبرنا جورج إليوت بدقة عن سبب كرهها لهتي سوريل الحلوة، الضَحلة، اللعوب. وكان لورنس ستيرن قد حاكى، قبل قرن من الزمان، كل تقاليد الرواية الواقعية بقصد السخرية منها، بحيث بددّ كل وهمٍ ممكن عن قصد، وذلك باللعب بعناوين فصولها وأرقامها وبحشره لصفحاتٍ سوداء وصفحاتٍ

خالية وصفحاتٍ مجزعةٍ، وبرسمه لخطٍ ملتو مضحكٍ يبين المسار المستقبلي لروايته. ولاشك في أن التعارض مع رواية كِرواية موباسان **الصديق الطيب** تعارض يلفت النظر. إذ نحصل هنا على رواية تروي بجد قصة وغدٍ يقوده نجاحه مع النساء إلى الثروة والجاه. ويصوّر لنا المشهد الأخير، دون كلمة استنكار واحدة من المؤلف، هذا البطل وهو يعقد قرانه على ابنة عشيقته الجميلة الثرية في كنيسة لا ماديلين التي تؤمّها علية القوم.

ولكن رغم هذا الرأي الذي يؤمن به كتّاب مثل فلوبير وجيمس (وفيرغا في إيطاليا) هذا الإيمان العميق فإنني أتردد في اعتبار الموضوعية، بمعنى غياب المؤلف، أحد معايير الواقعية التي لا غنى عنها. إذ سيرغمنا ذلك على استبعاد ثاكري وترولوب وجورج إليوت وتولستوي من دائرة الواقعية. وقد بينت كاته هامبرغر في كتابها **منطق الشعر** (١٩٥٧) أن مايدعى بالمفارقة الرومانسية، أو ظهور الشاعر في مايكتب، أو تبديده للوهم قد تدعم الوهم الروائي الذي يسعى الروائي إلى تحقيقه. ولا تبدد تفننات الكاتب ومحسناته إحساسنا بالواقعية بالضرورة. (٦٤) ولاشك في أن سانجو بانثا والعم توبي، وبكي شارب أكثر واقعية من كثير من الشخصيات التي تظهر في روايات واقعية تماما كروايات هنري جيمس وجوزيف كونراد. ثم إن واقعية السرد وكل المحاولات الهادفة إلى تقريب الرواية من المسرحية، وهي المحاولات التي وصلت إلى أشكال مفرطة في التطرف كرواية **الفترة المحرجة من العمر** التي كتبها جيمس عام ١٨٩٩ على شكل حوار يكاد يستغرق كل الرواية، أو كرواية الحوار التي كتبها بيريث غالدوس تحت عنوان **الواقعية** عام ١٨٩٠ لا تؤدي بالضرورة إلى زيادة الواقعية، بمعنى «التصوير الأمين للواقع الاجتماعي». إذ أن أقصى نتائج هذه الطريقة، وهي تيار الوعي أو مسرحة الذهن، تقود إلى انحلال الواقع الخارجي تماما. إذ يصور تيار الوعي ميلاً داخليا نحو الفن الرمزي الذاتي الذي هو نقيض الواقعية. (٦٥)

لكن يبدو أن المعيار الأخير يعد بنتائج طيبة: أقصد الطلب من الواقعية أن تكون «تاريخية». فرواية **الأحمر والأسود** (١٨٣٠) لستندال تصور لنا الإنسان،

بكلمات إرخ آورباخ، «وقد احتضنه واقع كلي بنواحيه السياسية والاجتماعية والاقتصادية- واقع ملموس يتطور باستمرار». (٦٦) فجوليان سوريل وضع في علاقة حيوية مع فرنسا في فترة إعادة الملكية مثلما صور بلزاك أحداث رواياته في إطار مجتمع متغيّر بعد سقوط نابليون، ومثلما وضع فلوبير فريدريك مورو في فترة ثورة ١٨٤٨. وقد تعلم بلزاك بوجه خاص من الرواية التاريخية، فبدأ بتقليد سكوت في الشوانيين [وهم الموالون للملكية من أبناء مقاطعة بريتاني الذين ثاروا عام ١٧٩٣]. وهناك قدر من الصحة في قولنا إن طريقته الوصفية التحليلية هي طريقة سكوت مطبقةً على مجتمع معاصر. كما تعلم بلزاك من المؤرخين، خاصة ميشيليه، مما مكنه من الكلام عن «تعارض الألوان التاريخية» في وصفه لشخصيتين مختلفتين، (٦٧) وفي استعمال المقارنات التاريخية باستمرار. وقد نذكر ذلك النقاش الممتع في ابنة العم بتي حول طريقة الغزل التي اتّبعت قبل الثورة وتلك التي اتبعت بعد إعادة الملكية. فقد كان الغزل أمرا ممتعا في ظل الملكية القديمة، ولذا فان المسيو هيولو، ذلك الفاسق الكهل، لا يمكنه أن يفهم المدام مارنيف بتقاليدها الخاصة بالمرأة الضعيفة، أو «بالأخت الرحيمة». (٦٨) ولكن مع تسليمنا بأن هذا الحس التاريخي قوي في أعمال بلزاك، وربما زولا وفلوبير، فإننا نشكّ في أن الغالبية العظمى من الكتاب الواقعيين ينطبق عليهم شرط التاريخية هذا. وأنا لا أفكر فقط بكتّاب مثل جين أوستن التي لا نستطيع أن نخمن من رواياتها أنه كانت هناك ثورة فرنسية أو حروب نابليونية، أو مثل شتفتر أو رابه اللذين يكتبان عن عالم رومانسي حالم، وقد يصح أن نصفهما بأنهما ينتميان إلى مدرسة البيدرماير في الفن، أونصفهما مع لوكش بأنهما مثالان على ما يعرف بالتعاسة الألمانية. بل إن تولستوي نفسه لا يمكن اعتباره تاريخيا بهذا المعنى. فرأيه في الإنسان لا تاريخيّ متطرف، وهو يريد أن يجرده من كل مؤسساته وذكرياته التاريخية وأهوائه بل حتى من مجتمعه، وأن يعيده إلى معدنه الأصلي. وباختصار، كان تولستوي روسيًا من رأسه إلى أخمص قدميه، ومع ذلك فلا يمكننا إلا أن نعده من الواقعيين. (٦٩)

لابد من أن نصل إلى نتيجة تافهة تثير الأعصاب: وهي أن الواقعية كمصطلح فترة، أي كفكرة منظمة، ونمطٍ مثالي، قد لا يتحقق تماما في أي عمل بذاته وسيكونَ ممتزجاً في كلّ عملٍ من الأعمال بخصائص مختلفة وبمخلفات من الماضي وبتوقعات عن المستقبل، وبصفاتٍ فردية تماما، تعني «الوصف الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر». والواقعية تدّعى أنها متفتحة على كل المواضيع، وتهدف إلى أن تكون موضوعية في طريقتها رغم أن الموضوعية تكاد لا تتحقق عند التطبيق أبداً. والواقعية ذات نزعة تعليمية أخلاقية إصلاحية. وهي تحاول، دون أن تدرك الفرق بين الوصف والوصفة، أن توفّق بين هاتين الصفتين في مفهوم «النمط». والواقعية عند بعض الكتاب، وليس عندهم جميعا، تاريخية، تدرك الواقع الاجتماعي كتطور دينامي.

وإذا ما استعرضنا هذه الصفات التي جمعناها لوجدنا أنفسنا أمام هذا السؤال الأخير: هل تلبّي الواقعية شرط تمييز هذه الفترة بالذات عما عداها من الفترات في التاريخ الأدبي؟ يبدو أنه لا صعوبة في مقارنتها مع الرومانسية: فلا شك في أن الواقعية تخالف الرومانسية في إعلائها من شأن الأنا، وفي تأكيدها على الخيال، وفي طريقتها الرمزية، وفي اهتمامها بالأساطير، وفي مفهومها عن الطبيعة الحية. أما اختلاف الواقعية عن الكلاسيكية في سياقها الفرنسي والألماني فأقل وضوحا. فالكلاسيكية، شأنها شأن الواقعية، تريد أن تكون موضوعية، تريد أن تتوصل إلى النمط، ولاشك في أنها ذات نزعة تعليمية. ولكن لاشك في أن الواقعية ترفض مثالية الكلاسيكية، وهي تفسر النمط كنمط اجتماعي وليس كشيء إنساني يتصف بالعمومية. كما ترفض الواقعية ماتفترضه الكلاسيكية من وجود سلم تقويمي للمواضيع، وترفض المستويات الأسلوبية الثلاثة، واستبعاد الكلاسيكية الضمني لبعض المواضيع. وإذا ضممنا القرن الثامن عشر في إنكلترة إلى الكلاسيكية فستزداد صعوبة التمييز بين واقعية القرن التاسع عشر وبينها بشكل واضح، إذ لاشك في أن هناك استمرارية مباشرة في الأيديولوجية والطريقة الفنية بين الرواية الإنكليزية في القرن الثامن عشر، وعلى الأخص روايات فيلدنغ

رتشاردسون، وبين روايات القرن التاسع عشر التي ندعوها في العـادة واقعية. والجديد في القرن التاسع عشر مرده في الغالب إلى الوضع التاريخي لما أنتجه القرن من أعمال، لوعيه بالهزّات الاجتماعية التي حصلت في كلا القـرنين: الثـورة الصناعية، انتصار البرجوازية (الذي بدأت بذوره في إنكلترة في القرن الثامن عشر)، الحس التاريخي الجديد الذي رافق ذلك الانتصار، الوعي المتعاظم بأن الإنسان كائن يعيش في مجتمع، وليس كائنا أخلاقيا يواجهالله، والتغير الـذي حصل في تفسير الطبيعة الذي تمثل في الانتقال من ربوبية القرن الثـامن عشر وإيمانه ـ رغم ميكانيكية عالمه ـ بوجود هدف أخير لهذا العالم، إلى حتمية علم القرن التاسع عشر بنظامه اللاإنساني الصارم. ولكن رغم هذه الفروق التاريخية فإنني لا أرى أن رتشاردسون وفيلدنغ لا يستحقان أن يـدعيا واقعيـين من حيث الأسلوب والفن الروائي.

قلت «يستحقان» سهوا تقريبا، ولكنني أريد أن أوضح في الختام أنني لا أعتبر الواقعية الطريقة الوحيدة النهائية. بل هي طريقة من بين الطرائق، تيار كبـير واحد له حدوده ونواقصه وتقاليده. ورغم ادعاء الواقعية بأنها تنفذ إلى الواقع مباشرة، إلا أنها عند التطبيق تتبع مجموعة من التقاليد والوسائل وتستبعد مجموعة أخرى. فالواقعية على المسرح مثلا غالبا ماعنت استبعاد الأمور غير المحتملة التي كان المسرح القديم يستغّلها، كإبقاء الصدفة والإصغاء على الأبواب، والمقارنات المفتعلة التي نجدها تملأ المسرحيات القديمـة. ويمكننا أن نصف وسـائل إبسن المسرحية بنفس الـوضوح الـذي نصف به وسـائل راسـين. وعندمـا ننظر إلى الروايات الطبيعية نجدها متشابهة فيما بينها من حيث بنيتها وأسلوبها ومحتواها. لكن مزالق الواقعية لا تكمن فقط في تصلب تقاليدها، وفي ماتستبعده من أمور بل في الخوف من أن تنسى، بالاعتماد على نظريتهـا، الفرق بـين الفن ونقل المعلومات، أو بين الفن ونقل المواعظ العملية. فعندما حاول الروائي أن يتحوّل إلى عالم اجتماعي أو إلى داعية أنتج فنا روائيا بليداً، لأنه عرض بضاعـةً ميتةً وخلط بين الرواية والريبورتاج والتوثيق.

لقد انحدرت الواقعية في مستوياتها الدنيا إلى صحافة، إلى أطروحات، إلى وصف علمي ـ وباختصار، إلى لافن. أما في المستويات العليا فقد تجاوزت على أيدي أعظم كتّابها أمثال بلزاك وديكنز ودوستويفسكي وتولستوي، وهنري جيمس وإبسن، وحتى زولا، حدود نظريتها، وخلقت عوالم من صنع الخيال، ونظرية الواقعية هي في نهاية المطاف إستطيقا سيئة لأن كل الفنون خلق، وهي عالم بذاتها قوامه الإيهام والأشكال الرمزية.



(١) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث ١ (نيو هيفن، ١٩٥٥)، ١/١٤ - ١٥، ٤٧ - ٤٨.

History of Modern Criticism

(٢) انظر كتابي نظرية الأدب Theory of Literature

(ط ٢، نيويورك، ١٩٥٦)، ص٢٥٢ وما بعدها، ومقالتي «نظرية التاريخ الأدبي»، "The Theory of literary History,"

أعمال حلقة براغ اللغوية، ٤ (١٩٣٦)، ص١٧٣ - ١٩١.

Travaux du cercle linguistique de prague

ومقالتي «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي»

"Periods and Movements in literary History"

في الكتاب السنوي للمعهد الإنكليزي ١٩٤٠ (نيويورك، ١٩٤١)، ص٧٣ - ٩٣.

English Institute Annual

والتعديلات التي أدخلتها في مقالتي «مفهوم التطور في التاريخ الأدبي»

"The Concept of Evolution in Literary History"

[المنشورة في هذا الكتاب].

(٣) كانت: نقد الحكم Kritik Der Urteilskraft

الفقرة ٧٢: «المثالية والواقعية في ما تهدف إليه الطبيعة»، وانظر الفقرة

"Idealismus und Realismus der naturzwecke"

٥٨ في الأعمال Werke (فيسبادن، ١٩٥٧)، ٥/٤٥٣، ٥٠٦ - ٥٠٧، وشلنغ: الأعمال الكاملة Sammtliche Werke

(شتتغارت، ١٨٥٦)، القسم الأول، ١/٢١٣: «الواقعية الحقة تثبت وجود اللاأنا بشكل عام». قارن ص٢١١ و٢١٢.

"Der reine Realismus setzt das Daseyn des Nicht-Ichs uberhaupt"

(٤) من شلر إلى غوته، ٢٧ نيسان ١٧٩٨، وقارن الرسالة المؤرخة في ٥ كانون الثاني والتي تعلق على فالنشتاين: «إن رفع الواقع إلى عالم المثال أمر يختلف تمام الاختلاف عن جعل عالم المثال جزءاً من الواقع». انظر فريدرخ شليغل، «الأفكار» "Ideen"

رقم ٩٦ من الأعمال النثرية التي تعود إلى فترة الشباب، تحقيق ج. ماينر

Seine Prosaischen Jugendschriften

٢ (فيّنا، ١٨٨٢)، ٢٩٩/٢، ٣٦٥.

(٥) المحاضرة رقم ١٤، الأعمال **Werke** تحقيق م. شرويتر، ٣٦٨١٣.

ومن الغريب أن برنكمان وماركفارت يعتبران هذه القطعة سابقة للواقعية الشعرية "Poetischer Realismus" عند لدفغ، ويبالغان في تقريع جهل الباحثين الآخرين الذين يرون أن لدفغ هو الذي ابتكر الاصطلاح (ماركفارت، ص٦٠٨ - ٦٠٩، ٦٣٢، وبرنكمان، ص٣ - ٤).

(٦) ١٣ (١٨٢٦)، عن بورغرهوف: «الواقعية والكلمات القريبة منها» Borgerhoff, "**Realisme** and kindred Words"، منشورات الجمعية اللغوية الحديثة **PMLA**، ٥٣ (١٩٣٨)، ٨٣٧ - ٨٤٣.

(٧) أخلاقية الشعر "Moralite de la poesie"

في مجلة العالَمين **Revue des deux mondes**

السلسلة الرابعة، ١ (١٨٣٥)، ص٢٥٩. عن بورغرهوف.

(٨) «مراجعة أدبية لي» "Revue litteraire du mois"

في مجلة العالَمين **Revue des deux mondes**

٤ (١ تشرين الثاني ١٨٣٤)، ص٣٣٩. عن واينبرغ، ص١١٧ (انظر أدناه).

(٩) برنارد واينبرغ: **الواقعية الفرنسية: ردّ الفعل لدى النقاد ١٨٣٠ - ١٨٧٠**.

Bernard Weinberg, **French Realism: The Critical Reaction, 1830 — 1870**

(نيويورك، ١٩٣٧)؛ هـ. يو. فورِسْتْ: «مجلة الواقعية لدورانتي»، الفلولوجيا الحديثة، ٢٤ (١٩٢٦)، ص٤٦٣ - ٤٧٩.

H. U. Forest, "Realisme, Journal de Duranty," **Modern Philology**

(١٠) هذه القائمة مأخوذة عن واينبرغ. وبالنسبة لفلوبير أنظر مكسيم دو كامب، Maxime du Camp, **Revue des deux mondes** **مجلة العـالَمين** ٥١ (حزيران، ١٨٨٢)، ص٧٩١.

(١١) «بلزاك وكتاباته» "Balzac and His Writings"

مجلة وستمنستر **Westminster Review**

٦٠ (تموز وتشرين الأول، ١٨٥٣)، ص٢١٣، ٢١٢، ٢١٤؛ «وليم ميكبيس ثاكري وآرثْر بِنْدِنِسْ».

"William Makepeace Thackeray and Arthur Pendennis, Esquire"

مجلة فريزر **Fraser's Magazine**

٤٣ (كانون الثاني ١٨٥١)، ص٨٦؛ لِوِسْ، **مجلة وستمنستر**، ٧٠ (تشرين الأول، ١٨٥٨)، **Westminster Review** ٤٤٨ - ٥١٨، وخاصة ص٤٩٤، ميسُن (كيمبرج، ١٨٥٩)، ص٢٤٨، ٢٥٧، وانظر روبرت غُورَمْ ديفِسْ: «الإحساس بالواقع في القصة الإنكليزية»

Robert Gorham Davis, "The Sense of the Real in English Fiction"

الأدب المقارن **Comparative Literature**

٣ (١٩٥١)، ص٢٠٠ - ٢١٧، رتشارد ستانغ: **نظرية الرواية في إنكلترة ١٨٥٠ - ١٨٧٠** (لندن، ١٩٥٩)، ص١٤٨.

Richard Stang, **The Theory of the Novel in England 1850 — 1870**

(١٢) أعيد نشر هذه التوصية في كتاب **ملاحظات ومراجعات**، تحقيق بيير دي شينيون لاروز (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٢١)، ص٢٣، ٣٢.

Notes and Reviews, ed Pierre de Chaignon La Rose

(١٣) «هنري جيمس الابن» "Henry James, Jr."

مجلة القرن **Century Magazine**

٢٥ (١٨٨٢)، ص٢٦ - ٢٨.

(١٤) هِتْنَر: «المدرسة الرومانسية»،

Hettener, "Die Romantische Schule"

كتابات حول الأدب **Schriften zur Literatur**

(برلين، ١٩٥٩)، ص٦٦: فِشَر لا يستعمل الكلمة في «شكسبير وعلاقته بالشعر الألماني» (١٨٤٤)،

Vischer, "Shakespeare in seinem Verhaltnis zur deutschen Poesie"

وهي المقالة التي نشرت في **جولات نقدية** **Kritische Gange**

(شتتغارت، ١٨٦١)، ٢/١ - ٦٢. وقد أعرب فشر في مقدمة ذلك الكتاب عن أسفه لأن اصطلاح الواقعية لم يكن قد شاع بَعْدُ وقتَ كتابةِ المقالة.

(١٥) **الكتابات المجموعة** **Gesammelte Schriften,** ed. A. Stern

تحقيق أ. شتيرن (لايبتزغ، ١٨٩١)، ٥/٢٦٤ وما بعدها.

(١٦) **رسل الحدود Die Grenzboten** ١٤ (١٨٥٦)، ص٤٨٦ وما بعدها، «الواقعيون ١٨٣٥ - ١٨٤١»، "Die Realisten 1835 — 1841" في كتاب يوليان شْمِتْ: **تاريخ الأدب الألماني منذ وفاة لسنغ**

Julian Schmidt, **Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod**

جـ٣، الوقت الحاضر ١٨١٤ ـ ١٨٦٧، (ط ٥، لايبتسخ، ١٨٦٧).

Die Gegenwart, 1814 — 1867

(١٧) حول الفن والأدب، تحقيق ميخائيل لبشتز (برلين، ١٩٤٨)، ص١٠٣ ـ ١٠٤.

Uber Kunst und Literatur, ed. Michail Lipschitz

(١٨) إلى هانس شتاركنبرغ، ٢٥ كانون الثاني ١٨٩٤، في وثائق الاشتراكية تحقيق إدوَرد برنشتاين (١٩٠٣)، ٢/٧٣ ـ ٧٥.

Dokumente des Sozialismus, ed. Eduard Bernstein

(١٩) «دراسات حول إميل زولا» "Studia sopra E. Zola"

(١٨٧٧) في مقالات نقدية **Saggi critici**

تحقيق ل. روسو (باري، ١٩٥٦)، ٣/٢٣٤ ـ ٢٧٦، وانظر المصدر نفسه، ص٢٩٩، نهاية المقالة الخاصة بالمطرقة **L'Assomoir**

(١٨٧٩)، وانظر المحاضرة التي عنوانها «المثال» "L'Ideale"

(١٨٧٧) في شعر الفروسية وكتابات منوعة أخرى، تحقيق م. بتريني

La Poesia cavalleresca e scritti vari, ed. M Petrini

(باري، ١٩٥٤)، ص٣٠٨ ـ ٣١٣ وتلك التي عنوانها «الداروينية في الفن» "Il Darwinismo nell arte"

(١٨٨٣) في مقالات نقدية **Saggi critici**، ٣/٣٢٥.

(٢٠) المذاهب المعاصرة (الصدق، والرمزية، والمثالية، والعالمية، ومقالات أخرى) (كاتانيا، ١٨٩٨).

Gli "ismi" contemporanei (Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri saggi

(٢١) مجموعة الأعمال **Sobranie sochienii,** ed. F. M. Golovenchenko

تحقيق ف. م. غولوفِنْجِنكو (موسكو، ١٩٤٨)، ١/١٠٣، ١٠٧ ـ ١٠٨.

(٢٢) ن. م. ، ٣/٦٤٩، انظر الحاشية في صفحة ٩٠٢ التي تشير إلى استعمال

بلغارين للكلمة في وقت سابق من تلك السنة.

(٢٣) **مجموعة الأعمال الكاملة**، تحقيق ف. بافلنكوف (ط ٤، سينت بيترسبرغ، ١٩٠٤ - ١٩٠٧)، ٤/٦٨ Sochineniya Polnoe sobranie, ed. F. Pavlenkov

(٢٤) رسالة إلى أ. ن. مايكوف في ١١/٢٣ كانون الأول ١٨٦٨ في الرسائل، **Pisma**, ed. A. S. Dolinin تحقيق أ. س. دولنين (موسكو، ١٩٢٨ - ١٩٣٤)، ٢/١٥٠، والرسالة الموجهة إلى ن. ن. ستراخوف ٢٦ شباط/ ١٠ آذار ١٨٦٩ في المصدر نفسه، ص١٦٩، ن. ن. ستراخوف وو. مِلَر: **السيرة والرسائل**.... **Biografiya, pisma....** (سينت بيترسبرغ، ١٨٨٣)، ص٣٧٣.

(٢٥) مثلا مقدمة تولستوي لكتاب **قصص الفلاحين Peasant Stories** من تأليف س. ت. سِمِنوف، تسخر من **أسطورة جوليان الإسبتاري La Legende de Julien l'hospitalier**

انظر **ما الفن؟** **What Is Art?**

و**مقالات حول الفن** **Essays on Art**, Eng. trans. A. Maude

الترجمة الإنكليزية بقلم أ. مود (أكسفورد، ١٩٣٠)، ص١٧ - ١٨، والمقدمة لموباسان (١٨٩٤) تجدها في المصدر نفسه، ص٢٠ - ٤٥.

(٢٦) **الأعمال الكاملة Samtliche Werke** تحقيق غُنْتَر - فتكوفسكي (لايبتزغ)، ١٩٠٩ - ١٩١١)، ٢٠/٢٥٤.

(٢٧) **الصالون Salon** (١٨٣١) في **الأعمال Werke**, ed. Oskar Walzel تحقيق أُسْكَر فالْتِسِلْ (لايبتسخ، ١٩١٢ - ١٩١٥)، ٦/٢٥.

(٢٨) حول غسنغ انظر **تاريخ كيمبرج للأدب الإنكليزي** ١٤/٤٥٨، **Cambridge History of English Literature**

وحول بن جونسون أنظر ر. غارنِتْ وإدموند غُسْ: **الأدب الإنكليزي: سِجِلٌّ مصوَّر** R. Garnett and E. Gosse, **English Literature. An Illus-**

trated Record (١٩٠٣ - ١٩٠٤)، ٢/ ٣١٠.

(٢٩) التفسير الجديد للأدب الفكتوري، تحرير جوزيف إرنست بيكر **The Reinterpretation of Victorian Literature,** ed. J. E. Baker (برنستن، ١٩٥٠)، ص٥٨ - ٥٩.

(٣٠) روبرت و. فالك: «نشوء الواقعية» R. O. Falk, "The Rise of Realism" فترات انتقالية في التاريخ الأدبي الأمريكي، تحرير هـ. هـ. كلارك **Transitions in American Literary History,** ed. H. H. Clark (درم، نورث كارولاينا، ١٩٥٤).

(٣١) مِنيابُلِسْ، مِنِسوتا، ١٩٥٦، ص٩.

Charles Child Walcutt, **American Literary Naturalism**

(٣٢) برلين، ١٩٥٩، ص٩٦، ١٠٢، ٢١٦، ٣٧٨، ٢٩١. وسواها.

Bruno Markwardt, **Geschichte der deutschen Poetik**

(٣٣) انظر مثلا ص٦١٥، ٦٦٠، ٦٨٠، ٦٩١، وهو يرى أنه لا وجود للهجاء في أعمال ثاكري، ص٦٦٦.

(٣٤) «واقعية أورباخ الخاصة» "Auerbach's Special Realism" مجلة كِنْيُن **Kenyon Review**، ١٦ (١٩٥٤)، ص٢٩٩ - ٣٠٧.

(٣٥) توبنغن، ١٩٥٧، ص٢٩٨.

Richard Brinkmann, **Wirklichkeit und Illusion**

(٣٦) ن. م. ، ص٣١٩، ٣٢٧.

(٣٧) كروتشه: الإستطيقا **Estetica** (باري، ١٩٥٠)، ص١١٨، «المجمل في الإستطيقا» "Breviario di estetica" في مقالات جديدة في الإستطيقا **Nuovi saggi di estetica** (باري، ١٩٤٨)، ص٣٩ - ٤٠، «الإستطيقا باختصار شديد» "Aestetica in nuce" في المقالات الأخيرة **Ultimi saggi** (باري، ١٩٤٨)، ص٢١.

(٣٨) ل. أ. تِمـوفييف: النظريـة الأدبيـة **Teoriya literatury** (مـوسكـو، ١٩٣٨)، عن روفس ماثيوسن الإبن: البطل الإيجابي في الأدب الروسي
Rufus W. Mathewson, Jr., **The Positive Hero in Russian Literature** (نيويورك، ١٩٥٨)، ص٧.

(٣٩) «بين الكلاسيكية والبلشفية. غيورغ لوكَش كمُنظِر للشعر»،
"Zwischen Klassik und Bolscewismus. Georg Lukacs als Theoretiker der Dichtung"
الرسول **Merkur** ١٢ (١٩٥٨)، ص٥٠١ ـ ٥١٥.

(٤٠) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث، ٢/٧٧.
History of Modern Criticism

(٤١) تأملات أدبية أخلاقية خيالية (بروكسل، ١٨٣٢)، ص٤١ ـ ٥٨.
Charles Nodier, "Des Types en litterature" in **Reveries litteraires, morales, et fantastiques**

(٤٢) حول هوغو أنظر كتابي، التاريخ **History**، ٢/٢٥٧ ـ ٢٥٨.

(٤٣) حول بلزاك وجورج ساند أنظر مقالتي «نظرية إبوليت تَينْ الأدبية ونَقْدُه»
"Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism"
في النقد الأدبي، **Criticism** ١ (١٩٥٩)، ص١٦ ـ ١٧.

(٤٤) ن. م. ، ص١٨، من حـول المثال **De l'Ideal** (بـاريس، ١٨٦٧)، ص١٠٧ ـ ١٠٨.

(٤٥) بلنسكي: مجـمـوعـة الأعمـال Belinsky, **Sobranie sochinenii** (موسكو، ١٩٤٨)، ١/١٣٦ ـ ١٣٧.

(٤٦) دوبـروليوبـوف: المؤلفات المختـارة، تحقيق أ. لافْرِتْسْكي (مـوسكـو، ١٩٤٧)، Dobrolyubov, **Izbrannye sochineniya**, ed. Lavretsky ص١٠٤.

(٤٧) بيساريف: «بازاروف» "Bazarov" (١٨٦٢)، «الواقعيون» (١٨٦٤)

"The Realists" في الأعمال **Sochineniya** تحقيق بافلنكوف، جـ٢.

(٤٨) من ماثيوسن: البطل الإيجابي Mathewson, **The Positive Hero** ص١٠٤ - ١٠٦.

(٤٩) جورجي مالنكوف، تقرير للمؤتمر التاسع عشر للحزب (٥ تشرين الأول ١٩٥٢) في مارتن إبوت: مالنكوف: خليفة ستالين (نيويورك، ١٩٥٣)، ص٢٢٧. Martin Ebon, **Malenkov : Stalins Successor**.

(٥٠) فرانجسكو دي سانكتس في شبابه، تحقيق ب فلاري (ط ١٨، نابولي، ١٩٢٦)، **La Giovinezza di Francesco De Sanctis**, ed. P. Villari ص ٣١٤. انظر أيضا دروس حول الكوميديا الإلهية، تحقيق م. مانفريدي **Lezioni sulla Divina Commedia,** ed. M. Manfredi) باري، ١٩٥٥)، ص٣٥٠.

(٥١) المذاهب المعاصرة **Gli 'ismi' contemporanei** ص٣٥٠.

(٥٢) فريدرخ شبيلهاغن: مساهمة في نظرية الرواية وتقنيتها (١٨٨٣). Friedrich Spielhagen, **Beitrage zur Theorie und Technik des Romans** ولاحظ المقالة التي سبقت الكتاب: «حول الموضوعية في الرواية» (١٨٦٣)، " Uber Objektivitat im Roman". في كتابات منوعة **Vermischte Schriften** (برلين، ١٨٦٤)، ١/١٧٤ - ١٩٧.

(٥٣) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث، ٢/٥٠ - ٥١. **History of Modern Criticism**.

(٥٤) ن. م. ، ص ١٩ - ٢٠.

(٥٥) ن. م. ، ٣٠٠.

(٥٦) ن. م. ص ٣١٠.

(٥٧) ن . م. ، ص ٣٢٤ وما بعدها.

(٥٨) عينات من حديث المائدة (لندن ، ١٨٥١)، ص٧١، **Specimens of**

the Table Talk وكتابي تاريخ النقد الحديث، ١٦٢/٢ . **History of Modern Criticism**.

(٥٩) الأعمال الكاملة **Complete Works**، تحقيق هاو (لندن، ١٩٣٠)، ٤٠١/١٦، وكتابي تاريخ النقد الحديث، ٢٠٢/٢ . **History of Modern Criticism**.

(٦٠) ن. م. ، ٢٠٤/٢ ، الرسائل **Letters**، تحقيق م. ب. فورمَن (أكسفورد، ١٩٥٢)، ص٢٢٧ .

(٦١) الفصل ١٣ . ومقدمة أرمانس **Armance**. انظر كتابي تاريخ النقد الحديث ، ٤١٢/٢ . **History of Modern Criticism**.

(٦٢) صور جزئية (لندن ، ١٩١٩)، **Partial Portraits** ص١١٦، ٣٧٩، مستقبل الرواية، تحقيق ليون إيدل (نيويورك) ١٩٥٦)، **The Fuluer of the Novel,** ed. Leon Edel وملاحظات عن الروائيين **Notes on Novelists** (نيويورك ، ١٩١٦)، ص٣٦.

(٦٣) الرواية في القرن العشرين (نيويورك، ١٩٣٢)، ص ١٤ . Joseph warren Beach, **The Rwentieth Century Novel**.

(٦٤ شتتغارت ، ١٩٥٧ ، ص ٨٦ - ٨٧ . Kate Hamburger, **Kogik der Dichtung**.

(٦٥) قارن ل. ي. بولنغ : «ما هو أسلوب تيار الوعي؟» L. E. Bowling, "What is The Stream of Consciousness Technique" منشورات الرابطة اللغوية الحديثة، PMLA٦٥ (١٩٥٠)، ٣٣٧ - ٣٤٥، وملفن فْريدْمَنْ : تيار الوعي : دراسة في المنهج الأدبي (نيوهيفن، ١٩٥٥). Melvin Friedman, **Stream of Consciousness : A Study in Literary Method**

(٦٦) المحاكاة **Mimesis** (بيرن، ١٩٤٦)، ص٤٠٩، الترجمة الإنكليزية التي قام بها و. ر. تراسك (برنستون، ١٩٥٣)، ص٤٦٣ .

(٦٧) ن . م . ، ص ٤٢٤ ، في العانس . La vieille Fille .

(٦٨) ابنة العم بتي ، الفصل ٩ . Cousine Bette .

(٦٩) حول تولستوي انظر آيزيا برلين : القُنْفُذ والثَّعلب (أكسفورد ، ١٩٥٣) .
Isaiah Berlin, The Hedgehog and the Fox .



الفصل السابع

الكلاسيكية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي*

يبدو أن من المستحيل في هذه الأيام أن نكتب عن الأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر دون استخدام اصطلاح الكلاسيكية أو النيوكلاسيكية الذي ربما فاق الأول شيوعاً. وهناك كتب مثل مسار الكلاسيكية الإنكليزية ، ومقالات بعناوين مثل «الاتجاه نحو الأفلاطونية في الإستطيقا النيوكلاسيكية» أو «الخشية من الخيال في النيوكلاسيكية الإنكليزية»، وفصول في التواريخ الأدبية حول «ظهور الكلاسيكية» و«تفكك الكلاسيكية»، إلخ(١). لكن ما يبدو لنا أمراً مسلماً به الآن لم يكن كذلك قبل ستين سنة: أما قبل مئة سنة فلم يكن الاصطلاح يستعمل إلا فيما ندر. ولم يدعُ الكلاسيكيون أو النيوكلاسيكيون الإنكليز أنفسهم بهذا الإسم، بل تكلموا في أحسن الأحوال عن تقليد القدماء، أو عن اتباع القواعد أو ما أشبه. وعندما اضمحلّت شهرتُهم في أوائل القرن التاسع عشر واعتبرُوا من مخلفات عصرٍ مضى، أُطلق على ذلك العصر اسم «العصر الأوغسطي» أو «عصر بوب» أو «عصر الملكة آن»، ولكن ليس عصر الكلاسيكية. وقد تحدث مكولي عام ١٨٢٨ عن «المدرسة النقدية في الشعر»، وأشار بعض أعدائها لها تحت اسم «المدرسة الفرنسية»(٢). ونوقشت قضية ما إذا كان بوب شاعراً أم لا، أو ما إذا كان من أعلى الشعراء مرتبة، وهي القضية التي أثارها لأول مرة جوزيف وارتن في كتابه مقالة حول بوب (١٧٦٥) نوقشت في معرض المقابلة بين الشعر الطبيعي والمصطنع، أو في معرض التمييز بين الشعر العالي، الخيالي، «الصافي»، والشعر التعليمي أو الأخلاقي، ولكن ليس في معرض المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية.

---

* العنوان الرئيسي لهذا الجزء The Term and Concept of Classicism in Literary History (p.p. 55 — 89) من كتاب Discriminations للمؤلف.

لقد مر وقت طويل قبل أن يطلق اصطلاح الكلاسيكية على أسلوب درايدن وبوب. لماذا؟ هل يمكننا تفسير ذلك؟ هل هناك من مغزى لغياب الإصطلاح؟ وإذا ما آمنا مع كروتشه بأن الفكرة لا توجد حتى يتمّ التعبير عنها فلا بد من أن نعتبر قضية الاصطلاحات قضية هامة جداً. وأنا أتفق معه على أن اصطلاحات مثل «عصر النهضة» و«الرومانسية» و«الباروك» و«الواقعية» تبلور الأفكار، وتصوغ مشكلة العصور الأدبية والأساليب السائدة مهما بلغ من شكّنا في دقة محتوى كل اصطلاح، وما يتضمنه من تقويم وامتداد في المعنى. لقد أصبحت هذه الاصطلاحات ضرورة من ضرورات التاريخ ويعبر غيابها عن عدم اكتراث بالتجريد، وبمشكلة الأسلوب الذي يميز فترة من الفترات، وبالأوصاف والتعميمات التي تتضمنها المصطلحات. وتزودنا إنكلترة في القرن التاسع عشر بمثال على ما نقول.

يبدو أن استخدام القرن التاسع عشر لعدد كبير من الاصطلاحات البديلة لاصطلاح الكلاسيكية من حين لآخر أمر له دلالته: فقد كان هناك شعور بالحاجة إلى اصطلاح ما، فجربت كلمات ثم أسقطت، لقد اندثرت كله «الكلاسيكالية» تماما الآن، ولكننا نصادفها في رسالة كتبتها إليزابث بارِتْ عام ١٩٣٩ تمدح فيها الشاعر لانـدُر باعتباره «أشد الشعراء كلاسيكية لأنه أكثرهم تحرراً من الكلاسيكية المجردة»(٣). ويشير رَسْكِن في الجزء الأول من كتاب **الرسامون الحديثون** (١٨٤٦) إلى «الكلاسيكية المولدة» hybrid التي ينسبها لريتشارد ولسون، رسام المناظر الطبيعية(٤). ويشكو آرنولد في مقدمته لميروبي (١٨٥٧) من أن الناس «قد تعلموا أن الكلاسيكالية لا تنفصل عن البرودة»(٥). ويدعو لزلي ستيفن في **تاريخ الفكر الإنكليزي في القرن الثامن عشر** (١٨٧٦) «كلاسيكية العصر ... أمراً وسطاً بين ذوق عصر النهضة وذوق العصر الحاضر»(٦). ويتكلم و. ج. كورتهوب في **حياة ألكساندر بوب** (١٨٨٩) عن «الكلاسيكية التي وصلت ذروتها في **قصيدة الحديقة النباتية** التي كتبها إراسمس دارون»(٧). كذلك كان هناك الاصطلاح البديل: «الكلاسية»

classicality . الذي استخدمه رَسْكِنْ حينما أشار باحتقار إلى «كلاسية كانوفا الدنيئة»(٨). ثم أخذت تظهر اصطلاحات «كلاسيكي زائف»، «كلاسيكية زائفة» و«كلاسيكالية زائفة» ببطء في جو الدراسات الأدبية الفكتورية المعادي للقرن الثامن عشر. فهذا رسكن يصف كلود لوران بأنه «كلاسيكي زائف» عام ١٨٥٦(٩). وهذا جيمس رسل لُوِلْ يتكلم في مقال له عن بوب (١٨٧١) عن «الكلاسيكية الزائفة، كلاسيكية الكعوب والباروكات الحمراء»(١٠). وفي عام ١٨٨٥ ظهرت هذه الكلمة في عنوان كتاب إنكليزي ـ لا بل أمريكي ـ، فقد كتب توماس سارجنت بري أحد أصدقاء هنري جيمس القدامى كتاباً عنوانه **من أوبتز إلى لسنغ: دراسة للكلاسيكية الزائفة في الأدب**.(١١). إلا أن لزلي ستيفن استخدم اصطلاح «الكلاسيكالية الزائفة» الجديد عام ١٨٧٦ مشيرا إلى شعر ما بعد بوب(١٢).

أما اصطلاح «نيوكلاسيكي» الذي يزيد عما سواه حياداً فقد ظهر قبل ذلك. إذ ألقى وليم رشتن Rushton، الذي لا أعرف عنه شيئا، محاضرة عنوانها «المدرستان الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي» (١٨٦٣) تظهر أنه كان يعلم بأنه يبتكر. فهو يقو: «عندما نتكلم عن المدرسة الكلاسيكية في الأدب الإنكليزي فإننا نشير إلى أولئك الكتّاب الذين شكّلوا أسلوبهم على شاكلة القدماء، ولذا نشير لهم، لأجل التوضيح، باعتبارهم يمثلون مدرسة الكلاسيكية المُجدَّدَة أو النيوكلاسيكية» في أعمال درايدن وبوب(١٣). لكن هذا الاصطلاح نادر الاستعمال جدا في العقود التالية حسب علمي. وقد استعمله سينتسبري في **تاريخ النقد الأدبي** (١٩٠٢) في فصل عنوانه «المذهب النيوكلاسيكي»، ولكن الكلمة لم تصبح مألوفة إلا في العشرينات من هذا القرن(١٤).

السبب هو أن كلمة «الكلاسيكية» انتصرت على بقية الاصطلاحات. كانت الكلمة قد استوردت في البداية من القارة الأوروبية وأطلقت على ما كان يجري هناك. ويبدو أن كارلايل كان أول من استخدم الكلمة باللغة الإنكليزية في مقالته عن شلر (١٨٣١) حيث عبَّر باطمئنان زائد كذَّبته الأيام عن اعتقاده بأن الإنكليز

«لا تشغلهم المجادلات الدائرة حول الرومانسية والكلاسيكية»(١٥). ويعدد كارلايل مازحا في كتاب **الثورة الفرنسية** (١٨٣٧) كل «المذاهب التي تشكل الإنسان في فرنسا من كاثوليكية وكلاسيكية وعاطفية وكانيبالية [أكل لحوم البشر](١٦). غير أن عداء كارلايل لتلك التجريدات أمر يدعو للاستغراب لأنه كتب **تاريخ الثورة الفرنسية** مستخدما اصطلاحات كتلك، وتحدث عن الوطنية الدستورية والسانزكولوتية* والملكية في كل صفحة تقريبا كما لو كانت أشخاصا. وقد كان على جون ستيورات مل أن يفسر «أن هذا التمرد على التقاليد الكلاسيكية القديمة كان يدعي رومانسية» في فرنسا(١٧). ولكن الكلمة تختفي من الإنكليزية لسنوات عديدة تالية على حد علمي، ولا تظهر في المناقشات المألوفة حول بوب ودرايدن. لكننا نجدها في مقالة لآرنولد عن هاينه (١٨٦٣) حيث يصف «رفضه التام للكلاسيكية والرومانسية التقليديتين(١٨). ويقتبس ولتر بيتر في مقالته عن الرومانسية (١٨٧٦) التي أعد نشرها فيما بعد كملحق لكتاب **تقديرات** (١٨٨٩) ما كتبه ستندال عن الكلاسيكية والرومانسية(١٩) ولكنه لايستخدم الكلمة فيما عدا ذلك حتى في حديثه عن فنكلمان وغوته. وعبر إدوارد داودن عام ١٨٧٨ في معرض حديثه عن لاندر عن قناعته بأن «المحاولات التي جرت لتوجيه أدبنا نحو الكلاسيكية لم تكن ذات أصول وطنية»، ولذلك لم يحالفها النجاح لوقت طويل(٢٠). بل إن إدموند غوس نفسه لا يعرف في كتاب **الأدب الإنكليزي الحديث** (١٨٩٨) إلا شعراً كلاسيكيا خلال حياة بوب ويضع الاصطلاح بين علامتي تنصيص(٢١). أما أولفر إلتون في كتاب **العصور الأوغسطية** (١٨٩٩) فيستخدم اصطلاح (الكلاسيكية الفرنسية» ويشير إلى «ممثلي الكلاسيكية» الإنكليز(٢٢). بينما يشير هربرت غريرْسَنْ إشارة عابرة في مجلدّ آخر من السلسلة

---

* السانزكولوتية:

تعني الثورية المتطرّفة. ويعود أصل التعبير إلى فقراء الجمهوريين خلال الثورة الفرنسية ممّن كان يشار إليهم بأنهم لا يملكون سراويل يرتدونها، وهو المعنى الحرفي لكلمة Sansculotte [المترجم].

نفسها عنوانه النصف الأول من القرن السابع عشر (١٩٠٦) إلى «أن كلاسيكية العصور الأوغسطية تبدأ بالتشكل في الفترة التي نبحثها(٢٣). ومع أنني لا أستطيع إثبات فكرتي بالاعتماد على الدقة الإحصائية، إلا أنني أعتقد أن كتاب **تاريخ الأدب الإنكليزي** (١٩٢٥) الذي كتبه لوي كازاميان ودعا قسماً كاملاً منه «الكلاسيكية ١٧٠٢ ـ ١٧٤٠» هو الذي ثبت الكلمة في الأوساط الأكاديمية، خاصة في الولايات المتحدة، حيث كان كتاب لغوي وكازاميان هو التاريخ المعتمد للأدب الإنكليزي حينما كنت طالباً في العشرينات.

لا شك في أن الأدلة التي قدمتها هنا بعيدة كل البعد عن الكمال، ولربما أمكن اكتشاف أمثلة أبكر من تلك التي ذكرتها لورود الكلمة للمرة الأولى رغم أن أمثلتي تسبق الأمثلة التي ترد في **القاموس الإنكليزي الجديد NED**. ولكن لا بد من أن هذا الاستعراض صحيح في مجمله: أي أن تأخر قبول اصطلاح الكلاسيكية كتسمية للأدب الإنكليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر يدل على أن الفكر الأدبي الإنكليزي ظل ينفر لوقت طويل من التجريد والاختزال اللذين يتضمنهما استعمال الكلمة. كما يدل على أن اهتمام هذا الفكر كان متجها وجهة أخرى. فعندما نقرأ ما كتبه كتّاب القرن التاسع عشر عن بوب ودرايدن وسويفت وأديسون لانكاد نجد إلا حديثا عن حيواتهم وشخصياتهم ومبادئهم الأخلاقية، وربما آرائهم الدينية والسياسية. أما إذا وجدنا نقداً أدبياً فهو يكتفي عادة بالمختارات من شعرهم، وبالتأملات العامة التي لا تختلف كثيرا عما نجده في مناقشات القرن الثامن عشر: هل كان بوب شاعراً؟ هل كان بوب ودرايدن من خيرة ناثرينا؟ أما فكرة العصر كوحدة أسلوب فهي فكرة متأخرة، وقد تأخر ظهورها في إنكلترة عنه في القارة. لكننا نخطىء إن تجاهلنا أن اصطلاحات مثل «العصر الأوغسطي و«عصر الملكة آن»، و«عصر بوب» إلخ، كانت تدل على وعي بوجود عصر له معالمه في الأدب الإنكليزي، أضحى في أوائل القرن التاسع عشر هدفاً للهجوم أو رايةً للتحدي ضد الذوق الجديد. لقد قلت في بحث سابق عنوانه «مفهوم الرومانسية» (١٩٤٩) إن العديد من الكتاب الإنكليز «كانوا

يدركون، حتى بدون الاصطلاح، أنه كانت هناك حركة رفضت المفاهيم النقدية والممارسات الشعرية التي تميز بها القرن الثامن عشر»(٢٤). وقد لخص جفري، الذي كتب عام ١٨١١ «أن بوب كان أفضل ممثلي المدرسة الكلاسيكية في القارة»(٢٥)، ما يعتقده معظمنا هذه الأيام. لكن إشارة جفري إلى القارة تثير المشكلة الأساسية. فقد اعتبرت الكلاسيكية الإنكليزية مدرسة مستوردة من فرنسا ـ أي أنها النتيجة المباشرة لعودة الملكية إلى إنكلترة عام ١٦٦٠ عندما عاد آل ستيورات من المنفى. ولقد عبر بوب نفسه عن ذلك ببيتين معروفين هما:

انتصرنا على فرنسا ولكن مفاتنها سحرتنا
فانتصرتْ فنونُها على أسلحتنا(٢٦).

لكن دي كوينسي لاحظ عام ١٨٥١ الصعوبة في هذا التسلسل التاريخي، ففسر البيتين تفسيراً تعسفياً حين قال إن المقصود بالنص الإنكليزي ما حصل في معركة أجنكور عام ١٤١٥ بدلاً من انتصارات مارلبره على جيوش لويس الرابع عشر التي لا بد من أن بوب عناها. وقد اشتط دي كوينسي بسبب احتقاره للفرنسيين فأنكر أن يكون «أي من درايدن أو بوب قد تأثر أبسط التأثر بالأدب الفرنسي» وأكد على «أن ما فعلاه كانا سيفعلانه حتى ولو كانت فرنسا خلف الصين»(٢٧). ثم خصص هيبوليت تين بعد ذلك في **تاريخ الأدب الإنكليزي** (١٨٦٤) صفحات تتسم بالبلاغة للمقارنة بين موليير الوادع الحكيم المهذب ووِچَرْلي الفظ الغليظ السليط، وبين راسين الرهيف الأنيق وأُتْوَيْ المتفيهق البذيء. واختتم تين كلامه بقوله: إن الشخصيات التراجيدية في مسرحيات عصر عودة المَلَكية لا تشبه شخصيات راسين إلا «بالقدر الذي تشبه طاهية المدام سافيني سيدتها»(٢٨). وقد بينت كاثرن ي. ويتلي في كتاب حديث لها عنوانه **راسين والكلاسيكية الإنكليزية** (١٩٥٦) تميز أسلوبه بالفذلكة والمرح كل الأخطاء في الترجمة والتفسير التي ارتكبها محورو راسين الإنكليز. وهي ترى أن هناك فجوة كبيرة بين الأدبين وأن الانكليز يفتقرون إلى التراث السيكولوجي الذي نجده عند الأخلاقيين الفرنسيين وفي التحليل الراسيني للعواطف(٢٩). كما

أكـد هنري بـير Peyre في كتاب ما هي الكلاسيكيـة؟ (١٩٥٣) على تميـز الكلاسيكية الفرنسية وتفردها وقال «إن العلاقات بين الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر وبين الآداب القديمة» كانت أضعف مما يعتقـد(٣٠). أما بـالنسبة لـلأدب الإنكليزي فقـد أشار ب. س. وود إلى وجـود «عنـاصـر وطنيـة في النيوكلاسيكية الإنكليزية» (١٩٢٦)(٣١)، وبين العديد من الباحثين منذ ذلك التاريخ استمرارية الأدب بين العصر الإليزابيثي وعصر الملكية. لا بل إن فيلكس شلنغ كان قد عد بن جونسون أب «المدرسة الكلاسيكية» الإنكليزية منذ عـام ١٨٩٨(٣٢).

لكن هذا الفصل بين الأدبين الإنكليزي والفرنسي في تلك الفترة فصل لا يقنع أحداً ينظر إلى الموضوع من وجهة نظر التاريخ العالمي للنقد. إذ لا يفعل القائلون بمثل هذا الفصل أكثر من دفع القضيـة إلى وقت أبكر، إلى الأصـول المشتركة- أي الأصول الأرسطية والهوراسية ـ للنظرية النيوكلاسيكية التي تلقت أول صياغة لها في إيطاليا في اوائل القرن السادس عشر ثم بعد ذلك بقليل على أيدي سْكالِفَر الإيطالي الذي مارس نشاطه في فرنسا، ثم على أيدي البـاحثين الهولنديين من امثال فوسِيَسّ وهايْنْسِيَسْ. وقد أعادبن جونسون، كما تبـيَّنَ منذ وقت طويل، صياغة أفكـار هؤلاء الكتابّ وتـرجم بعضها،(٣٣) وتـأثر النقـاد الفرنسيون في القرن السابع عشر بهم بشسكل واضح، خاصة فيما يتعلق بالنظرية الدرامية. (٣٤) وما الكلاسيكية الإنكليزية في تاريخ النظريات النقدية. إلا جزء لا يتجزأ من التراث النيوكلاسيكي الهائل في اوروبا الغربية. فقد كانت على صلة مباشرة بفرنسا، وخاصة بكتابات بوالو،(٣٥) ولكنها أفادت أيضـا من أصول النـظرية الكـلاسيكية الفـرنسية في العصـور القديمـة، والإنسانيـة الإيـطاليـة والهولنديـة. وما نـدعوه بـالكلاسيكيـة الإنكليزيـة هي كذلـك بالفعـل، وما استعرضناه من تـاريخ لا بـد من أنه أوضـح أن التسمية صيغت قيـاساً عـلى الكلاسيكية الفرنسية.

ولكن كيف بدأ الفرنسيون بالكلام عن الكلاسيكية؟ سنحتاج، للإجابة على

هذا السؤال، إلى التعمق أكثر في تاريخ الاصطلاح، إن كل القواميس تخبرنا أن كلمة classicus وردت لأول مرة في كتابات أولس غليس، الكاتب الروماني الذي يعود تاريخه إلى القرن الثاني بعد الميلاد، والذي أشار في شذراته المعنونة Noctes Atticae (ليالي أتيكا) إلى classiucs scriptor, non proletarius [كاتب كلاسيكي وليس من طبقة العمال]، أي أنه حول الاصطلاح المستخدم في تصنيف طبقات المجتمع لأغراض الضريبة في الدولة الرومانية، واستعمله في تصنيف الكتاب إلى طبقاته(٣٦). وهذا يعني أن المعنى الأصلي لكلمة Classicus كان «الطبقة العليا» ، «الممتاز»، «الأفضل». ويبدو أن الكلمة لم تستعمل في العصور الوسطى أبدا، ولكنها عادت إلى الظهور خلال عصر النهضة باللغة اللاتينية ثم باللغات المحلية. ومن المدهش أن أول مثال مكتوب بالفرنسية، في كتاب **فن الشعر** (١٥٤٨) لسِبليه يشير إلى «الشعراء المجيدين الكلاسيكيين الفرنسيين من أمثال شعرائنا القدماء ألان شارتييه، وجان دي مون»(٣٧)، فالإشارة إلى هذين الشاعرين من شعراء القرون الوسطى تدل على أن اصطلاح الكلاسيكية لم يكن يرتبط بالعصور الكلاسيكية القديمة»، بل كان يعني «التمييز» و«الجودة» و«الانتماء» إلى طبقة كبار الشعراء». ولست أعرف أي دراسة تتتبع الطريقة التي أخذت بها الكلمة تعني «القدماء»، كما في قولنا «العصور الكلاسيكية» رغم أن سبب اكتساب ذلك المعنى واضح. لقد صارت كلمة كلاسيكي تعني روماني ويوناني، وظلت تتضمن معنى التفوق والنفوذ وحتى الكمال. كما أنني لا أعرف عن أي دراسة تتتبع الطريقة التي ارتبط بها ما هو كلاسيكي بالصفوف المدرسية، أي بالكتب التي تدرس بالمدارس»، رغم أن سبب الارتباط واضح أيضا. فقد كان الكتابّ الكلاسيكيون القدماء هم الوحيدين من بين الكتاب الدنيويين الذين درسوا، وقد درسوا كنماذج أسلوبية تحتذى وكمصادر للأفكار. ولقد أثار إرنست روبرت كورتيسوس في كتاب **الأدب الأوروبي والعصور الوسطى في أوروبا اللاتينية** (١٩٤٨) قضية تَشَكُّل ذلك الكيان الأدبي، سواء أتَشَكَّلَ ذلك الكيان من الكتّاب القدماء، أو من

الكتاب العظام في الآداب الحديثة. ومن المفيد تتبع العملية بالتفصيل لكل أدب من الآداب. وقد كتب بوب عام ١٧٣٩ «أن من تمتد شهرته قرنا من الزمان لا يمكن أن تجد فيه أخطاء، وأنا أعتقد أن كاتبا كذلك الكاتب كلاسيكي، بحكم القانون»(٣٨). وطالب جورج سِوِلْ في مقدمته لقصائد شكسبير (وكانت جزءاً من أعمال شكسبير التي حققها بوب سنة ١٧٢٥) بطبعاتٍ حسنةِ التحقيق لأعمال المؤلفين الإنكليز «وهذا دَيْنٌ في عنقنا ندين به لكتابنا العظام في النثر والشعر، فهم إلى حد ما كلاسيكيونا، وعلينا أن نشيد فوق الأسس التي أرسوها باعتبارهم مشكّلي لغتنا ومهذبيها»(٣٩). واعتبر سِوِل شكسبير كاتبا يستحق مثل هذه العناية التي تلقاها على يد بوب. وهذا يعيدنا إلى معنى الكلاسيكية الذي صادفناه عند سِبليه: هذا هو شكسبير، وهو ينتمي إلى المجموعة المعتمدة من كبار كتّاب الأمة.

هذا المعنى نجده في فرنسا أيضا، لكن الغريب أنه لاحق في التاريخ لظهوره في إنكلترة. فقد شكا بيير جوزيف توليبه دوليفيه في تاريخ **الأكاديمية** (١٧٢٩) من أن «إيطاليا لها كتّابها الكلاسيكيون، أما نحن فليس عندنا أحد»(٤٠). وقد اقترح فولتير في رسالة لنفس الأب دوليفيه كتبها عام ١٧٦١ تحقيق «الكتّاب الكلاسيكيين» الفرنسيين، طالبا تخصيص كورني له هو باعتباره كاتبا أثيراً لديه(٤١). ومما لا شك فيه أن كتاب **قرن لويس الرابع عشر** (١٧٥١) لفولتير يضع العصر وكتّابه إلى جانب العصور الذهبية الأخرى: عصر ليو العاشر وأوغسطس والإسكندر. لكن عصر بركليس محذوف من القائمة كالعادة(٤٢). لكن مدلول الكلاسيكية السائد في كل هذه الكتابات هو مدلول النموذج والمعيار. والنموذج الأقدم خلف الكتاب الحديثين العظام من بين كتاب العصور الكلاسيكية القديمة أمر مفهوم ضمنا، ولكن بشكل لايزيد عن اعتبار دانتي كلاسيكيا في إيطاليا ولايزيد عن حديث الإسبان عن عصرهم الذهبي. أما قضية الأسلوب فلم تدخل في الموضوع.

كان الحادث الحاسم في تطور مفهوم الكلاسيكية هو الحوار بين الرومانسية

والكلاسيكية الذي بدأه في ألمانيا الأخوان شليغل. وقد تحدثت عن هذه القضايا مطولا في عدد من كتاباتي التي ركزت فيها في الماضي على الجانب الرومانسي، ولا أرغب في تكرار نفسي(٤٣). وما يهمنا هنا هو أن تحول كلمة «كلاسيكي» من كلمةٍ تعبّر عن القيمة إلى كلمة تصف اتجاها، أو نمطا، أو فترة أسلوبية يُسْمَحُ داخلها بوجود اختلافات نوعية هو نقطة التحول الحاسمة. وقد أدت هذه الثورة التاريخية إلى ظهور الوعي بوجود تراثين أدبيين جنبا إلى جنب. وقامت المدام دي ستال بتفسير الثنائية الشليغلية لأول مرة في فرنسا في كتابها **حول ألمانيا** (١٨١٤)، ولكن كتاب أوغوست فلهلم شليغل **محاضرات حول فنّ المسرح والأدب** ظهر قبل أشهر من ظهور كتابها بترجمة قامت بها ابنة عمها المدام نِكر دي سوسير(٤٤) لأن كتابها تأخر نشره. وقد علّقت المترجمة في مقدمتها (١٨١٣) تعليقاً يتصف بالذكاء حين قالت «إن صفة الكلاسيكية في كتاب السيد شليغل ما هي إلا وصف بسيط لنوع أدبي بغض النظر عن درجة الكمال التي عولج بها ذلك النوع»(٤٥). وكلنا يعرف المجادلات العنيفة التي أثارها كتاب المدام دي ستال، ولكننا لو تفحصنا نصوص الجدل بين الرومانسية والكلاسيكية لما وجدنا صيغة الكلمة classicisme، إذ لا أثر لها في المجموعة الكاملة التي جمعها كل من إغلي ومارتينو تحت عنوان **الجدل الرومانسي ١٨١٣ - ١٨٣٠**، رغم أن كلمة romantisme ترد مرتين في عام ١٨١٦(٤٦).

لكن إيطاليا هي التي تزودنا بأول مقال على ورود كلمة الكلاسيكية classilismo ويبدو أن المجموعة الشاملة التي جمعها إغديو بلوريني تحت عنوان **مناقشات ومجادلات حول الرومانسية** تمكننا من تتبع ظهور الكلمة. ففي أيلول عام ١٨١٨ تحدث جيوفاني بِرْجِتْ بشكل عابر في ملاحظة له عن «استسلام الكلاسيكية المتحذلق»(٤٧) واستخدم إرمس فسكونتين في تشرين الثاني وكانون الأول من نفس السنة الاصطلاح استخداما متكررا دون قيود في «أفكار أساسية حول الشعر الرومانسي». وقد ميّز، على سبيل المثال، بين «كلاسيكية القدماء التي تدعو للإعجاب» و«الكلاسيكية المدرسية التي نجدها

عند المحدثين»(٤٨). ومن الصعب علينا أن نصدق أن الاصطلاح قد ظهر على هذا الشكل العابر، واستعمل كأنه أمر مفروغ منه. وأغلب الظن عندي أنه ظهر من قبل في المناقشات التي كانت تدور حول إحياء التراث القديم في الفنون الجميلة والتي بدأها فنكلمان ودافيد، غير أنني لم أوفق إلى العثور على الكلمة في النصوص التي تخطر على البال، نصوص مِليزيا وسِكُونْيارا وإنيو كُويرينو فسكونتي، ولا في الكتابات الكثيرة عن كانوفا.

لكن ما يعنينا في استعراضنا التاريخي هذا هو أن ستندال التقط الكلمة في ميلان - فقد قرأ فسكونتي، وأعاد صياغة أفكاره، وكان يعرفه شخصيا - ثم أعطانا في كتابه **راسين وشكسبير** (١٨٢٣) تعريفيه الهازلين المشهورين للكلاسيكية والرومانسية: «الرومانسية هي فن تقديم الأعمال الأدبية القادرة على استثارة أكبر قدر ممكن من المتعة للأمم المختلفة، بما يسودها الآن من عادات ومعتقدات. أما الكلاسيكية فهي تقدم لهم على العكس من ذلك الأدب الذي أعطى أعظم قدر ممكن من المتعة لأجدادهم»(٤٩). لكن يخطىء من يظن أن اصطلاح الكلاسيكية قد ثبت في فرنسا بعد استخدام ستندال له. إذ لا يظهر الاصطلاح إلا لماما في الجدل الهام الذي دار خلال السنوات التالية، والذي أدى إلى مقدمة **كُرُمْوِلْ** (١٨٢٧). ولا تظهر الكلمة، حسبما يتبين من بحث استقصى ما دار من جدل خلال سنة ١٨٢٦، إلاّ مرتين في نشرة كتبها سبريان ديماريه بعنوان **العصر الحاضر**(٥٠). ومما لا شك فيه أن كلمة classique القديمة كانت تكفي معظم الأغراض، بينما بدت كلمة classicisme اشتقاقا مستقبحا. وقد دُعِيَتْ كذلك حتى في سنة ١٨٦٣ في **قاموس لتريه**، ولم يسمح لها بالدخول أبدا في قاموس الأكاديمية الفرنسية. وقد علق شابفليري Champfleury المبشّر باصطلاح الواقعية الجديد، تعليقا ذكيا في كتابه **الواقعية** (١٨٥٧) حين قال «إن قوة كلمة classique منعت إدخال كلمة classicisme رغم محاولات بعض الناس (ومنهم ستندال)»(٥١). والظاهر أن نِكولو توماسِيو، المصنف المعجمي العظيم في إيطاليا، قد شعر الشعور نفسه. فهو يعرف classicismo في **قاموس**

اللغة الإيطالية (١٨٥٨ وما بعدها) بأنها تعني «أولئك الذين يقولون إنهم يبجّلون الكتاب الكلاسيكيين عن طريق تقليد الأشكال الأدبية التي استخدموها، واستخدامها كسوط يصفعون به اعداءهم». ثم يضيف بسخرية مريرة، «إنها كلمة رشيقة كالقضية التي تشير إليها»(٥٢). لكن بعض الشعوب الأخرى لم تكن لديها فيما يبدو اعتراضات إستطيقية بهذه الدرجة من القوة ضد هذه الكلمة. فقد استخدمها غوته في حديثه عن «الكلاسيكيين والرومانسيين في إيطاليا» (١٨٢٠)(٥٣)، ومدح بوشكين عام ١٨٣٠ شاعراً اسمه ف. ن. غِلْنكا لأنه «لا يتبع الكلاسيكية القديمة أو الفرنسية، ولا الرومانسية القوطية أو الحديثة»(٥٤).

ومدح بوشكين الكلاسيكة في نهاية الفصل السابع من **إفقيتي أو نيبغن** (١٨٢٨) مديحاً ساخرا عندما خاطب مُلْهِمَةَ الشعر الملحمي خطابا تأخَّرَ، أو أنه خطاب وأعلن فيه موضوعه: «أغني عن صديق شاب»(٥٥). أما في أسبانيا فترد الكلمة متأخرة جدا، إذ أنها لا ترد حسب قاموس كوروميناس إلا عام ١٨٨٤(٥٦).

أما في فرنسا فقد حدث تطور هام، بغض النظر عما استخدم من اصطلاحات، إذ أُعليَ من شأن القرن السابع عشر الفرنسي باعتباره العصر الكلاسيكي في مقابل القرن الثامن عشر الذي يبدو لنا استمرارا مباشرا للقرن السابع عشر من حيث الأسلوب والنظرية النقدية. ولكن عورض ما بين الفترتين في القرن التاسع عشر لأسبابٍ لا تعيا على الفهم: فقد راق القرنُ السابعُ عشر لردة الفعل السياسية والدينية المحافظة بينما حمل فلاسفة القرن الثامن عشر وزر التحضير للثورة الفرنسية بل تسبيبها. ولكن المسؤولين عن تعريف هذه الأيديولوجية لا يستخدمون اصطلاح الكلاسيكية، أو لا يستخدمونه إلا لماما.

فكتاب **تاريخ الأدب الفرنسي** (٤ أجزاء، ١٨٤٤ ـ ١٨٦١) لدزريه نيسار تسيطر عليه فكرة الروح الفرنسية التي تصل مرحلة الكمال في القرن السابع عشر بينما بدأ كل شيء بالانحطاط بعد ذلك. وكان نيسار أول من اتهم الرومانسيين بالانحطاط، وكان كتابه **دراسات أخلاقية نقدية حول الشعراء اللاتينيين في**

عصر الانحطاط (جزءين، ١٨٣٤) نقداً قاسياً لكتّاب الفترة الفضية* Silver Latinity قاده إلى إدانةٍ صريحة للأدب الفرنسي في عصـره . وهـو يرى أن الشعر الفرنسي الحديث تبدو عليه كل علائم الانحطاط التي صادفناها في أواخر العصور الكلاسيكية، بينما يماثل عصر لويس الرابع عشر عصر أوغسـطس العظيم . وكان قد تحقق قدر من عودة الكلاسيكية مع النجاح الذي تحقق على يدي راشيل في إحياء تراجيديات القرن السابع عشر وفشل مسرحية هوغو **النبلاء** Les Burgraves، والنجاح العظيم الذي حققته مأساة **لوكريس** «الكلاسيكية» لبونسار عام ١٨٤٣ . وقد ادّعى بونسار وجلا أنه ما كان يذكر أن الناس يميزون بين «الكلاسيكيين والرومـانسيين، أو بـين الناس الـذين تطلق عليهم أسـماء كتلك»(٥٧) . وأكد فيما بعد (١٨٤٧) على أن «التجديد والتقليد، والرومانسية والكلاسيكية ما هي إلا كلمات تناسب الوصفات الجاهزة»، أما «في الفن فليس هناك سوى الجيد والرديء»(٥٨) . وهو شعور جدير باحترام كروتشه . لكنه شعور لم يؤدّ إلى شيء، فقد تحدث المتحمسون الجدد للعصور الكلاسيكية القديمة عن «المدرسة الوثنية» ودعوا أسلوبهم «يونانيا جديدا»، ولا شك في أن المدرسة كانت مشبعة بروح هلينيـة جديـدة، ورأت أنها تختلف اختـلافـاً كبيـراً عن تـراث الكلاسيكية الفرنسية . ولابد من أن تفهم مقالـة سانت بـوف الشهيرة «مـاهو الكلاسيكي؟» (١٨٥٠) في هذا السياق . فمع أن سانت بوف يصرّ على التراث اليوناني الرومانسي إلا أنه يسعى إلى توسيع المفهوم . فهو يرى أن ثمة شيئاً يتجاوز التراث : أن هو ميروس ودانتي وشكسبير كلاسيكيون رغم أنهم لا يخضعـون لمتطلبات ما ندعوه الكلاسيكية الفرنسية . وهو يعلم أن هـذه الكلاسيكيـة بما تضمه من قواعد وقوانين شيء ينتمي إلى الماضي . لكنه مع ذلك يقول إن علينا

---

* الفترة الفضية من تاريخ الشعر اللاتيني :

هي فترة أعقبت الفترة الأوغسطية من تـاريخ الأدب الـلاتيني، وفيها سيطرت المحسّنات البديعية على الشعر وكادت تقتل ما فيه من حياة، باستثناء شعر الهجاء . لأن شعر الهجاء لجأ إلى لغة قريبة من اللغة المحكية وابتعد عن الأساليب الأدبية المثقلة بالفنون البلاغية . (المترجم)

أن نحـافظ على فكـرة الكلاسيكيـة هذه، ومـا تتضمنـه من تعـظيم للكتـاب الكلاسيكيين مع محاولة توسيعها وتخليصها من التزمت(٥٩).

لا يستعمل أي من سانت بوف أو تَين كلمة classicism. إلا أن سانت بوف أعاد صياغة ما يعنيه التراث الكلاسيكي، بينما سدد له تَين ضربة قاسية حينما ربط في كتابه **أصول فرنسا المعاصرة** (١٨٧٤) طوباوية اليعـاقبة المجـردة بعقلانيـة التراث الديكارتي وجعل الثورة تبدو وكأنها نتيجة منطقية للروح الكلاسيكية. كذلك نادراً ما استعمل فردناند برونتيير داعية الكلاسيكية الفرنسية الجديد في أواخر القرن، نادرا ما استعمل الاصطلاح. باستثناء مراجعة كتبها لكتاب إميل ديشانل **رومانسية الكلاسيكيين** (١٨٨٢) حيث استعمل برونتيير الكلمة عـدة مرات متأثرا باستعمال ديشانل المتكرر لها. أما جول ليميتْر فقد راجع الكتاب نفسه بدون أن يشعر بالحاجة لها(٦٢). وأنا لا أستبعد طبعا إمكانية ظهور الكلمة في غير هذه الكتابات، ولكن انطباعي هو أنها لم ترسخ دعائمها إلا حوالي سنة ١٨٩٠. ففي سنة ١٨٨٩ ضم كتاب جورج بلسبيه **الحركة الأدبيـة في القرن التاسع عشر** فصلا تمهيديا عنوانه Le Classicisme. ونشـر يوجـين فرانسـوا لانتيـلاك Lintilhac مقالـة مهمة عنـوانها «يوليـوس سيزر سكـالغـر مؤسس الكلاسيكية» (١٨٩٠)(٦٣). وفي عام ١٨٩٧ وضع لوي برتران الكلمة في عنوان كتابه **نهاية الكلاسيكية والعودة إلى الماضي**، وهو دراسة متأنية لحركـة الإحياء الكلاسيكية في أواخر القرن الثامن عشر. لكن ظل غوستاف لانسون في كتابه المعتمد **تاريخ الأدب الفرنسي** (١٨٩٤) يتفادى الكلمة في متن الكتاب، بينما يدعو عنوان فصل من فصـول الكتاب غـويز دي بلزاك وشـابيلان وديكـارت «صانعي الكلاسيكية الثلاثة»، ويذكر عنوان قصير «وحدة الديكارتية والفن في الكلاسيكية»(٦٤).

انضم لوي برتران فيما بعد إلى مجموعة المحافظين الذين شنوا في بواكير القرن العشرين حملة مناهضة للرومانسية، وعزوا لها، على عكس ما فعل تـين، كل شرور الثورة الفرنسية والفوضى التي تعم عصرنا. وقد تحولت كلمة الكلاسيكية

إلى ستار جديد له مدلولات سياسية، وفلسفية إضافة إلى مدلولاته الأدبية، وذلك على يدي شارل مورا محرر مجلة العمل الفرنسي، وبيير لاسير الذي كال المديح لمورا في نشرة عنوانها شارل مورا والنهضة الكلاسيكية (١٩٠٢)، ثم كتب كتاب **الرومانسية الفرنسية** (١٩٠٧) المتحمس، وكذلك على يدي البارون إرنست سيليير الذي كتب ما يزيد على اثني عشر كتابا حول المرض الرومانسي. وكان المعنى الذي تضمنته قضية درايفس والحملة المناهضة للألمان قبل سنة ١٩١٤ واضحاً: فقد ربط الألمان وشعوب الشمال عامة بالرومانسية، بينما ربطت الشعوب اللاتينية وفرنسا بالكلاسيكية. والمنطق يقول إن المشاعر القومية المتعنتة التي يتضمَّنها هذا التفسير للروح الكلاسيكية كان يجب ألا تحببها لغير الفرنسيين. لكن كتاب **روسو والرومانسية** الذي كتبه إِرْفِنْغ بابِتْ (١٩١٩) استمدَّ أفكاره واتجاهاته الرئيسة من هذه المجموعة الفرنسية مع أن بابت تنصَّل من نتائجها السياسية باعتباره أمريكيا وجمهوريا جيداً(٦٥). أما ت. س. إليوت فقد تشبَّع خلال مكوثه في باريس (١٩١٠ ـ ١٩١١) بهذه الأفكار واعترف فيها بعد بأن كتاب مورا **مستقبل الذكاء** (١٩٠٥) كان له تأثير كبير على تطوره الفكري(٦٦)، كما أن ت. ي. هيوم استمدَّ الكثير من أفكاره من هؤلاءِ الكلاسيكيين الفرنسيين الجدد. وقد صارت مقالة «الرومانسية والكلاسيكية» (التي كتبت عام ١٩١٣ ولم تنشر إلا في عام ١٩٢٤) أشهر تعبير عن الكلاسيكية الجديدة. وهذا في رأيي أمر يدعو للأسف، فمقالة هيوم مرتبكة متناقضة وتجعل الكلاسيكية معادلة للإيمان بالخطيئة الأولى وثبات الطبيعة البشرية واستحالة التقدم وإمكانية التوصل إلى

شعر جاف جديد تعتمد على الصور البصرية(٦٧). لقد كانت الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر عالمية النظرة، في مطامحها على الأقل. أما الكلاسيكية الجديدة فهي معتقد مجدبٌ كانت له عند مورا وهيوم وإزرا باوند نتائج فاشية واضحة. ولذا فلا عجب إذا لم تشع رغم دفاع ت. س. إليوت عن تراث أقل تزمتا وأكثر شمولا. ومقالته المعنونة «ما هو الكلاسيكي؟» (١٩٤٤) تكرر مفهوم سانت بوف حتى في بعض تفاصيله رغم أن إليوت يؤكد لنا أنه لم يكن

قرأ مقالة سانت بوف منذ ما يزيد على ثلاثين سنة. يقول إليوت: «إن ما يجري في شرايين الأدب الأوروبي هو دم لاتيني يوناني، لا كدورتين دمويتين بل كدورة واحدة، وانتماؤنا لليونان تم من خلال انتسابنا للرومان»(٦٨).

غير أن ما يميّز الكلاسيكية الألمانية أو ما يدعونه Klassik هو رفضهم لهذا الرأي بالذات. وكلمة Klassik هي الكلمة الشائعة في الكتب الألمانية عن الأدب. ويبدو أنه ليس ثمة من يدرك أن الكلمة جديدة، ولم يتتبع تاريخها أحد، إذ نجد في تلك المهمة العلمية التي أتمت على خير وجه تحت عنوان موجز في **الفلولوجيا الألمانية في المجلّد المُعَنْوَن تاريخ الكلمات الألمانية (١٩٤٢)** المعلومة الخاطئة التي تقول إن كلمة Romantik صيغت على شاكلة Klassik(٦٩). لكن الحقيقة هي أن كلمة Romantik وردت في كتابات نوفالس عام ١٨٠٠، بينما لم أجد Klassik مستعملة قبل عام ١٨٨٧. لكن هناك استثناء فريداً نجده عند فريدرخ شليغل. ففي ملاحظاته التي لم تنشر إلا عام ١٩٦٣ والتي تعود إلى عام ١٧٩٧ نجد الأقوال الغامضة التالية: «الكلاسيكية المطلقة تقضي على نفسها بنفسها» .Absolute Classik also annihilirt sich selbst وكذلك «ليست التربية إلا استخلاصاً للكلاسيكية»(٧٠) Alle Bildung ist Classik Abstraction. هذه على الأقل هي نتيجة بحثي لحد الآن. وقد استخدم اوتوهارناك الكلمة في كتابه **غوته في فترة نضجه (١٨٨٧)** بين علامتي تنصيص أولاً ثم في الجملة الخاصة بيوفوريون بوصفه ولادة العبقرية من زواج الكلاسيكية والرومانسية(٧١) der geniale Spross der vermahlten Klassik und Romantick. ويبدو أن هناك هارناك شعر أن الكلمة جديدة، ذلك أنه في

مقدمة كتاب لاحق له هو **الكلاسيكية الألمانية في عصر غيته (١٩٠٦)** يقول مفسراً: «لم أستطع هذه المرة أن أتفادى الكلمتين القبيحتين Classicism وClassicist اللتين أستعمل بدلا منهما كلمتي Klassik وLLassisch لأن الاستعمال الدارج أعطى كلمة Klassisch مدلولاً ضيقاً خاصاً بالنسبة للشعر الألماني»(٧٢). ويميز هارناك بين Klassizismus وهي تقليد القدماء وKlassik

وهي كلمة تصف أعمال الكاتبين الكلاسيكيين العظيمين غوته وشلر. ولم تشع كلمة Klassik في بادىء الأمر إلا ببطء. وقد استعملها كل من يوجين فولف وهاينرخ هارت في بيانين أصدراهما عن الاتجاه الطبيعي في الفن، أو ما سمياه «بالاتجاه الحديث» Dic Moderne في كل من عام ١٨٨٨ و١٨٩٠(٧٣). أما كارل فايتبرخت فيفضل الفصل بين Klassisch وKlassizistisch في كتابه على هذا الجانب من فايمار: كتاب عن غوته (١٨٩٥) لأن Klassizismus جنحت بعبقرية غوته عن مسارها الصحيح(٧٤). وقد استخدم أوتو هارناك الاصطلاح في عنوان كتابه الحياة الفنية الألمانية في عصر الكلاسيكية (فايمار، ١٨٩٦) بل لقد استخدمه أدولف بارْتِلْزْ، ذلك المؤرخ الأدبي المتعصب للعنصر التيوتوني، وذلك عام ١٩٠٦ في فصل من فصول كتابه المرجع في تاريخ الأدب الألماني(٧٥). وحلت الكلمة الجديدة في الطرف الآخر من المطياف الثقافي الألماني عند فريدرخ غندلف، تلميذ شتفان غيورغه، محل كلمة Classicism الأقدم. فقد حمل الفصل الأخير من كتاب شكسبير والروح الألمانية (١٩١١) عنوان Klassik und Romantik(٧٦). وهناك في كتابه غوته (١٩١٦) تعريف للفرق بينهما، ، وهو أن «الـKlassizismus تختلف عن الـKlassik الساذجة بكونها تدرك ماذا تفعل»(٧٧). وفي عام ١٩٢٢ استعمل فِرِتْسْ شْتْرِخْ الكلمةَ في عنوان كتابه

الكلاسيكية والرومانسية في ألمانيا: أو الكمال واللانهائية (ميونخ، ١٩٢٢)، وهو يضم أوسع التايبولوجيات الألمانية أثرا، ويطبق مبادىء فلفلن في تاريخ الفن على الأدب. وصارت الكلمة بعد ذلك شائعة جدا. وهناك أطروحة كتبها ألكساندر هويسلر، تلميذ فرتس شترخ عنوانها Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur (١٩٥٢)(٧٨) تفصل الفرق بين الكلمتين بدون الإحساس بأن الفرق جديد. ويربط هويسلر الكلاسيكية classicism بغوتشد ويوهان إلايَسْ شليغل وKlassik بغوته وشلر. لكن انتصار الكلمة الجديدة لم يكن في البداية شاملاً فقد ظل أوسكار فالْتِسِلْ عام ١٩٢٢ يتحدث عن الـKlassizismus كلما أشار إلى غوته(٧٩). ولا يبدو في تقرير كتبه بول ميركر عن

وضع البحث الأدبي في العام نفسه أنه كان يعرف الكلمة الجديدة(٨٠)، ويقول فْرانْتْسْ شُلْتْسْ في بحثٍ يعود لعام ١٩٢٨ صراحةً إنه لا يحبذ استعمال الصيغة الجديدة. يقول: «تعودنا مؤخراً ـ بتأثير فرتس شْتْرِخْ فيما يبدو ـ على الفصل بين Klassizismus وKlassik. اذ تبدو Klassizismus وكأنها تشير إلى المحاولات الأقدم لتقليد القدماء بينما تفهم Klassik على أنها نقيض الـRomantik في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أي أنها الفكر والنظرية والممارسة الشعرية التي تمثلت بكل من غوته وشلر. أما أنا فأحبذ الإبقاء على المفهوم القديم، وأن أطلق اسم Klassizismus على الحركة» التي بدأت بفنكلمان وانتهت بهيغل(٨١). لكن شُلْتْسْ نفسه خضع للاتجاه الجديد فكتب مجلدين فيما بعد عنوانهما **كلاسيكية الألمان ورومانسيتهم** (١٩٣٥، ١٩٤٠)(٨٢).

من الممكن تفسير نجاح الاصطلاح الجديد، فالكلاسيكية التي تشبه الكلاسيكية الفرنسية، أو كلاسيكية الفنون التشكيلية في نهاية القرن الثامن عشر ليست مناسبة كثيرا لغالبية كتابات غوته وشلر إذا استثنينا تينك المرحلتين من حياتهما اللتين حاولا فيهما عن وعي تقليد القدماء ـ أي عندما كتب شلر **آلهة الإغريق** عام (١٧٨٨)، وكتب أفكاره الخاصة بالكلاسيكية Classizitat في رسالة وجهها إلى كورنر بخصوص ملحمةٍ كان ينوي كتابتها عن فريدريك الأكبر(٨٣)، وعندما كتب غوته **إفيغني في تورس** وذهب إلى إيطاليا وكتب هناك مراثيه الرومانية، والقطعة الناقصة **أخيل**، والقصيدة الروائية **هرمان ودوروتيا** ودعا في الفنون التشكيلية إلى اتباع الكلاسيكية المتصلبة في الأشكال والمضامين. لكن الكلاسيكية كلمة لا تناسب **غويتس فون برلخنغن** ولا **فرتر** ولا **الديوان الشرقي الغربي** ولا **فاوست**، وهي حتما لا تناسب **اللصوص** [لشلر] ولا **معسكر فالنشتاين** ولا **فتاة أورليانز** التي أعطاها شلر نفسه العنوان الفرعي «مأساة رومانسية». واستعادت كلمة Klassik معناها القديم الذي يدل على المعيار أو المثال بينما اختفى الارتباط الأسلوبي بالقدماء اختفاء يكاد يكون تاما. وصارت تعني شيئا شبيها بـ«عصر غوته» أو بـ«الحركة الألمانية»، Deutsche

Bewegung(٨٤)، ذلك الاصطلاح الذي يفصل الأعمال الكلاسيكية الألمانية عن الكلاسيكية العالمية ويناهض الميل العربي لتسمية كل من غوته وشلر رومانسيين.

هناك في الأدب الألماني، كما في الأدب الفرنسي، شيء لم يفحص بعد باستقصاء، ألا وهو العملية التي تحول كتاب القرن الثامن عشر العظام من خلالها إلى كلاسيكيين Klassiker وتحولت فيها فترة فايمار إلى عصر كلاسيكي. ولا يزال الألمان يصفون ستة من كتابهم بأنهم Klassiker، وهؤلاء الستة هم كلوبشتوك، ولسنغ، وفيلاند، و هيردر، وغوته، وشلر(٨٥). وهذه مجموعة بالغة التباين يبدو كلوبشتوك من بينها أقرب إلى ما يمكن أن ندعوه فترة الإرهاص بالرومانسية، أو فترة العاطفية المفرطة. ورغم أن لسنغ هاجم مفاهيم التراجيديا الفرنسية إلا أنه يبدو لنا كلاسيكياً عقلانياً يقدس أرسطو. أما فيلامد فيبدو لنا رجلاً من رجال عصر التنوير نحسُّ أن فنه أقرب إلى فنّ الروكوكو، بينما يبدو لنا هيردر أقرب إلى فترة الإرهاص بالرومانسية بما يتّصف به من لاعقلانية. فكيف ندعو كاتباً كهيردر الذي صاح عام ١٧٦٧: «يا لتلك الكلمة اللعينة - الكلاسيكية!»(٨٦)، والذي هاجم غوته وشلر لأنهما انقلبا إلى الكلاسيكية واعتبر ذلك خيانة لتعاليمه - كيف ندعو كاتبا كذلك كلاسيكيا؟

لكن غوته وشلر لم يدعوا نفسيهما كلاسيكيين، وكان شعورهما نحو قضية إرساء دعائم الأدب الكلاسيكي شعوراً غامضاً معقداً. فقد قال غوته عام ١٧٩٥ في مقالة مدهشة عنوانها «الثورية الأدبية» Literarischer Sansculottismus إنه ليس، من بين الكتاب الألمان، من يدعو نفسه كلاسيكيا، وإنه لا يرغب «بالثورات التي قد تعد للأعمال الكلاسيكية في ألمانيا»(٨٧). وقد كتبت المقالة تلك قبل أن تنهي الثورة الفرنسية مسيرتها. وكان غوته يخشى مخاطر المركزية وإلغاء الدويلات الألمانية الصغيرة التي ارتبط بإحداها ارتباطاً وثيقاً, ذلك لأن الكلاسيكية عنت له نوعاً من الكتابة التي تعبر عن وحدة الأمة. ولم يستعمل غوته الاصطلاح بكثرة إلا بعد أن أثار الأخوان شليغل الجدل الكبير [بين الرومانسية

والكلاسيكية]، إما منكرا الفرق بينهما ومتشبثا بمعنى الجودة القديم وإما معبراً عن انحيازه ضد الرومانسيين. وقد ورد في رسالة كتبت عام ١٨٠٤ أن غوته رفض التمييز بين الرومانسي والكلاسيكي لأن «كل ما هو جيد كلاسيكي بطبيعته»(٨٨). ولكن غوته في عام ١٨٢٩ قال قوله الشهير: «أدعو الكلاسيكي سليماً والرومانسي مريضاً»(٨٩). لكن علينا أن نتذكر السياق التاريخي: فقد كان منزعجا من الأشكال المتطرفة التي اتخذتها كتابات زاكَرايَسْ فيرنر وي. ت. أ. هوفمان، ولم تعجبه الرواية الفرنسية المحمومة الجديدة roman frenetique ودعا فيها بعد رواية هوغو كاتدرائية نوتردام «أسوأ كتاب كتب على الإطلاق»(٩٠). كان غوته قد نسي المعنى الأصلي الأوسع للتمييز بين الكلاسيكية والرومانسية، إلا أنه ادَّعى خاطئا في حديث له مع إكرمان عام ١٨٣٠ أن الأخوين شليغل لم يفعلا أكثر من إعادة تسمية الفرق الذي أقامه شلر بين المطبوع والمصنوع(٩١). غير أن غوته ظل دائما يقول إنه فوق مستوى المعركة، فقد قصد في هِلِنا، وخاصة في شخصية يوفوريون، «أن يوفق بين الشكلين الشعريين»(٩٢).

كان غوته إبّان حياته يتحول بسرعة إلى «الكلاسيكي الألماني» أو أحد كلاسيكيين اثنين، مع أنه نظر إلى الجدل الدائر عن بعد. لكن لا يزال الكثيرون يجهلون أن غوته قد أفل نجمه بعد النجاح العالمي لرواية فرتر، وأنه ما عاد للتطوع في الأدب الألماني إلا بعد نجاح هرمان ودوروتيا (١٧٩٧)، وبعد الأثر الذي خلفته الشذور الهجائية التي كتبها بالتعاون مع شلر. لكن غوته كان له أعداء كثيرون حتى في أواخر القرن الثامن عشر، منهم المسيحيون العاديون الذين ساورتهم الشكوك بأنه ملحد وثني، ومنهم المتحمسون لعصر التنوير من المؤمنين بمذهب النفعية الذين رأوا فيه ميلاً مفرطاً للنواحي الإستطيقية، واللاعقلانيون المتطرفون الذين وصموه بالبرود وبالميل نحو الكلاسيكية وتحكيم العقل والحكمة المستمدة من التجارب الحياتية اليومية(٩٣)، ولم ترس دعائم الشهرة التي حازها غوته إلا على أيدي الأخوين شليغل اللذين فضلاه على شلر دون أن يعتبرا أيا من شلر أو غوته كاتباً كلاسيكياً. وقد عبر فريدرخ شليغل منذ عام ١٨٠٠ عن أمله في

أن يتمكن غوته من تحقيق مهمة «التوفيق بين الكلاسيكية والرومانسية»(٩٤)، بينما بحث أوغوست فلهلم شليغل أعمال غوته في محاضراته الدرامية (١٨٠٩ - ١٨١١) مع بقية الأعمال المسرحية الرومانسية التي كتبت عقب وفاة شيكسبير.

لا نعرف كيف غدا كل من غوته وشلر ممثلَيْ الكلاسيكية الألمانية إلا بشكل عام جدا. ولا شك في أن الادعاء بعظمة غوته الخارقة ظهرت في وقت مبكر جدا: فقد دعا فريدرخ شليغل عام ١٧٩٨(٩٥) مثلا كلاً من غوته ودانتي وشكسبير «النغم الثلاثي العظيم» في الشعر الحديث ووضع رواية فلهلم مايستر مع فلسفة فخته والثورة الفرنسية باعتبارها الأحداث المصيرية في عصره(٩٦). كما يظهر كل من غوته وشكسبير وثربانتس ودانتي في تْسِربينو لِلُدفِغْ تيك (١٧٩٩) باعتبارهم «المقدّسين الأربعة» في جنة الشعر(٩٧). وقد وجدت في كتابٍ بقلم ك. أ. شالر يعود لسنة ١٨١٢ أن غوته يدعي «باعتراف الجميع رأس شعراء ألمانيا في هذا العصر لا ينازعه منازع في بقية الشعوب الأوروبية»(٩٨). وكلنا نعرف عن إهداء بايرون مسرحيته ساردنابالس إهداءَ العبدِ لسيده في الأدب رغم أن بايرون الذي لم يكن يعرف الألمانية ما كان قادراً على تكوين فكرة كافية عن عظمة غوته(٩٩)، كما نعرف عن ذلك السيل الذي لا ينقطع من الزوار المعجبين في سني غوته الأخيرة. ولم يأتِ هؤلاء من ألمانيا فقط، بل ضمّوا أشخاصا مثل المدام دي ستال وبنجامين كونستان وجان جاك أمبير وثاكري ومسكيفج وأُيْهْلِنْشلاغر وكولار وكثير غيرهم(١٠٠).

ويبدو أن كتابات غوته قد دخلت المدارس الألمانية في وقت مبكر جداً(١٠١). ولكن استعمال هذه الكتابات للقراءة في المدارس ما هو إلا مظهر من مظاهر النجاح الشعبي، والنجاح في المسرح، وفوق كل شيء النجاح لدى السلطات التي وجهت النظم التربوية في بروسيا وغيرها من الدويلات الألمانية. ولا شك في أن الدور الذي لعبه فلهلم فون همبولت وغيره من مؤسسي المدارس الثانوية الألمانية ذات الميول الكلاسيكية Gymnasium اكتسب أهميته القصوى بسبب التحالف بين مثال الثقافة اليونانية Paideia وكلاسيكية غوته وشلر التعليمية، أو

التي أمكن استغلالها في التعليم. أما الميل الذي نراه في القرن العشرين للفصل بين غوته وشلر وبين الكلاسيكية فما هو إلا مظهر من مظاهر انحطاط المدارس الثانوية الكلاسيكية ومثال الثقافة الحرة برمته، ذلك المثال الذي صاغه في إنكلترة أيضا ماثيو آرنولد متخذا من غوته مصدراً جزئيا لأفكاره. وليس هناك أفضل من الإشارة إلى الدور الذي لعبه كتاب بتينا فون أرنيم **مراسلات غوته مع طفله** (١٨٣٥) وكتاب إكرمان **أحاديث مع غوته** (١٨٣٥) في تشكيل صورة غوته كشخصية أولمبية بالرغم من الانتقادات السياسية والليبرالية التي شنتها الشبيبة الألمانية وبالرغم من محاولة هاينه لنسبة غوته إلى «فترة فنية» ماضية. وقد تدعمت مكانة غوته باعتباره عَلَم الكلاسيكية الألمانية بعد وفاته رغم الهبوط المؤقت الذي لحق بها فيما يبدو في الأربعينات والخمسينات، بالمقارنة مع مكانة شلر على الأقل.

ومع ذلك ظلت كتب التاريخ الأدبي لا تعتبر غوته وشلر علمي الكلاسيكية الألمانية، أو ممثلي الكلاسيكية لوقت طويل. ففي كتاب فرانتس هورْن **تاريخٌ ونقدٌ للشعر والبلاغة الألمانية** (١٨٠٥) على سبيل المثال، وهو المرجع الذي استخدمه كارلايل، لا نسمع إلا عن عصر كلوبشتوك ولسنغ وغوته(١٠٢). ولم يكن اصطلاح الكلاسيكية في الجزء الأول من القرن التاسع عشر برمته، وهو الجزء الذي سادته النظريات والميول الرومانسية، اصطلاحا يستخدم للمديح. ففي عام ١٨٠٠ عبر فريدرخ شليغل عن احتقاره «لمن يدعون بالشعراء الكلاسيكيين الإنكليز، أمثال بوب ودرايدن ومن لفَّ لفّهما»(١٠٣) كما عالجت سلسلتا محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها في كل من برلين وفينا كل أشكال الكلاسيكية - الفرنسية منها والإنكليزية والألمانية - معالجة اتّسمت بالقسوة. وتفادت أوسع التواريخ الأدبية أثرا مصطلح الكلاسيكية ومشتقاته. فهذا غرفينس لا يشير في كتابه **تاريخ الأدب القومي الشعري عند الألمان** (٥ أجزاء، ١٨٣٥ - ١٨٤٢) إلى أي من غوته أو شلر باعتبارهما كلاسيكيين رغم أنه وصف مجلة شلر Die Horen مرة بأنها المجلة التي ثبتت قواعد الأسلوب والذوق بحيث مهدت الطريق للفترة الكلاسيكية في اللغة الألمانية لكي تبدأ. لكن

غرفينس كثيرا ما يشير إلى **فاوست** بصيغتها التي اتخذتها في طبعة ١٨٠٨ باعتبارها تضع غوته «في طليعة الاتجاهات الرومانسية»(١٠٤). كما أن فلمار الذي كتب **تاريخا ناجحا جدا للأدب القومي الألماني** (١٨٥٧) دعاغوته «أعظم عبقري في عصرنا الحديث» وأشار إلى عصره بوصفه «الفترة الثانية من فترات ازدهار الأدب الألماني»(١٠٥)، ولكنه لم يستخدم كلمة الكلاسيكية قط. وفي كتاب منسي قيم يتناول التراث الكلاسيكي كتبه كارل ليو كوليفْيّس Cholevius عنوانه **تاريخ الشعر الألماني طبقاً للعناصر القديمة** (جزءان، ١٨٥٦)، نجد أن الكاتب يصف غوته وشلر باعتبارهما «حققا وحدة العنصرين الرومانسي والقديم» رغم أن كوليفْيَس يتكلم عن **المراثي الرومانية** باعتبارها كتبت في الفترة الكلاسيكية من حياة غوته(١٠٦). ولم تشع كلمة Klassizismus على حد علمي إلا في كتاب هرمان هِتْنَر **التاريخ الأدبي للقرن الثامن عشر** (٦ أجزاء، ١٨٥٦ - ١٨٧٠). غير أن هتنر يحتفظ بالكلمة للفرنسيين الذين يدَّعي أن غوته وشلر «انتصرا عليهم». ويشير هتنر في الأجزاء الأخيرة من تاريخه العظيم إلى «العصر الكلاسيكي في الأدب الألماني» - لكن ذلك كان في عام ١٨٧٠(١٠٧). أما قبل ذلك فقد كان رودولف فون غوتشال في كتابه الواسع الانتشار **الأدب القومي الألماني في القرن التاسع عشر** (١٨٥٤) قد أشار إلى كل من غوته وشلر باستمرار باعتبارهما العلَمَين الكلاسيكيين die Klassiker(١٠٨). ولا شك في أن ذلك صار هو العرف الشائع، وهو العرف الذي ترسَّخت دعائمه عندما أُلْغِيَتْ الإمتيازات التي تحمي حقوق إعادة طبع أعمال غوته وشلر وبدأ نشر الأعمال الكلاسيكية Klassikerausgaben بالانتشار(١٠٩) وصارت الطبقات الألمانية الوسطى تقتني المجموعات الكاملة من أعمال الكتّاب العظام ومن هم أقل منهم شأنا. وعندما تأسست الإمبراطورية أصبحت أعمال غوته وشلر بمثابة الميثاق الذي يحمي الوطن - أصبحت تراثا ثقافيا يحيطه إجلال يبلغ حد التقديس الخرافي. ويعتبر تأسيس جمعية غوته (١٨٨٥)(١١٠) واكتمال طبعة فايمار التي امتدَّ بها الزمن من أعمال غوته الكاملة، وما رافقها من ظهور المهنة الجديدة، مهنة التخصص بالبحوث المتعلقة

بغوته علائم على هذا النصر. لكننا لا نزال نلحظ التردُّد نفسه الذي لاحظناه في كل من فرنسا وإنكلترة فيما يتعلق بالمصطلحات: فقد تحدث أ. كون في كتاب تطور شلر الفكري (١٨٦٣) مثلاً عن «عصر الكلاسيكية» Classizitat في أدبنا(١١١) وهي الكلمة التي فضّلها الناقد الدانماركي غيورغ براندز في كتابه التيارات الرئيسة في أدب القرن التاسع عشر(١١٢) كما كان هناك من تمسك بكلمة classicism، ومنهم يوليان شْمِتْ الذي يتحدث عن ابتعاد الأخوين شليغل عن الـKlassizismus(١١٣) ولكن الكتاب المعتمد لفلهلم شيرر تاريخ الأدب الألماني (١٨٨٣) لا يذكر كلمة classicism إلا في ثبت المحتويات، بينما يتحدث المتن عن الـclassische mode. وأعتقد أن شيرر لا يشير «إلى فترتنا الكلاسيكية المعاصرة» إلا مرة واحدة(١١٤). وهذا يرينا كيف حصل عدم الارتياح لكلمة classicism وكيف حلت محلّها كلمة Klassik. ففي الجو الذي ساد ألمانيا خلال العقود الثمانية الأخيرة زاد التركيز على الروح التيوتونية والرومانسية في عَلَمي الكلاسيكية الألمانية باعتبارهما كنزين وطنيين بينما تشبثت بهما كلمة classics بمعنى يكاد يكون بِكْوِكِيّاً*.

من الواضح إذن أن اصطلاح الكلاسيكية classicism اصطلاح من مبتكرات القرن التاسع عشر. وقد ظهر لأول مرة في إيطاليا عام ١٨١٨ فألمانيا عام ١٨٢٠، ففرنسا عام ١٨٢٢، فروسيا عام ١٨٣٠، فإنكلترة عام ١٨٣٦. وفي سنة ١٨٨٧ طردت كلمة Klassik في ألمانيا (وهي الكلمة التي وضعها فريدرخ شليغل عام ١٧٩٧) كلمة Klassizismus. ولاشك في أن ثمة بين الكلمتين شيئا مشتركا: فكلاهما تشيران إلى الجودة والموثوقية وإلى العلاقة بالعصور القديمة. ولكن كلمة الكلاسيكية classicism في الأقطار التي تناولناها بالبحث تشير إلى ثلاثة كيانات مستقلة من الأدب: الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، والأدب الإنكليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن

---

* بكوكيا: الاشارة هنا إلى الشخصية الكوميدية الشهيرة التي سمى بها تشارلز ديكنز روايته المعروفة أوراق بكوك. (م)

الثامن عشر، والأدب الألماني في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر. وهذه الآداب تختلف اختلافا واسعا في مادتها وشكلها وفي حقها من الموثوقية والعظمة. وحتى في علاقتها بالعصور القديمة. والوصف الوافي لهذه الفروق يتطلب كتابة التاريخ الأدبي لهذه الأقطار الثلاثة على مدى قرنين من الزمان. أما هنا فسأكتفي بالقول إن الكلاسيكيتين الفرنسية والألمانية قد احتفظتا بموثوقيةٍ لا وجود لها في الكلاسيكية الإنكليزية رغم المحاولات التي جرت لإعادة اعتبارهما في المكان الطبيعي الذي تحتلانه، ورغم الاهتمام المتزايد بكتاب الفترة العظام، وخاصة بوب وسويفت، وهو الاهتمام الذي يستحقانه. ويبدو لي أن ت. س. إليوت محقّ حين يقول: «ليس في الإنكليزية عصر كلاسيكي، أو شاعر كلاسيكي» رغم أنه يذكّرنا بأننا «ما لم نستمتع بأعمال بوب فإننا لن نفهم الشعر الإنكليزي فهما كاملا»(١١٥). كذلك أكتفي بالإشارة إلى أن الكلاسيكيتين الفرنسية والإنكليزية أقرب إلى الأصول اللاتينية من الكلاسيكية الألمانية التي هي أقرب إلى الأصول اليونانية بشكلٍ واعٍ لا جدال فيه. وإذا ما استخدمنا في تاريخنا للأساليب الأدبية مقاييس التاريخ الفنية قلنا إن الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر تنتمي إلى أسلوب الباروك بشكل واضح - باروك هادىء خافت كما بيّن ليو شبتزر في مقالة بديعة له(١١٦) - بينما تبدو الكلاسيكية الإنكليزية شديدة الصلة بعصر التنوير، وبالحكمة المستمدة من الخبرة اليومية وبالواقعية، رغم ما يبدو عليها أحيانا من سمات تربطها بالروكوكو. وهذا يصح على قصيدة **اغتصاب خصلة الشعر** لبوب على الأقل(١١٧). أما الكلاسيكية الألمانية - حتى في عهدها النيوكلاسيكي الواعي للذات - فتبدو لنا رومانسية، وربما غلبتْ عليها مسحة الحنين إلى الماضي والطوباوية، مثلما كانت الكلاسيكية المعاصرة لها في غير ألمانيا من البلاد. فالنغمة الرثائية بارزة عند شنييه Chenier، كما أن الرسامين والنحاتين الذين نادوا بالعودة إلى الأصول القديمة أمثال دافيد وكانوفا وثوروالدسن تبدو عليهم مسحة عاطفية واضحة. وليس حلم العصر الذهبي ببعيد(١١٨). لقد كان أسلوب نابليون الإمبراطوري كلاسيكيا، لكن نابليون كان

يحمل آلام فرتر وملحمة أشَنْ معه.

إن التفرعات التي يفضي إليها موضوع بحثي هذا لا نهاية لها. وأنا لم أكد ألمس السطح، ولا شك في أن بعض التفاصيل والتواريخ التي ذكرتها تحتاج إلى تصحيح. ولكنني لا أنظر إلى الموضوع باعتباره إسهاما في البحث المعجمي، أو في تاريخ المصطلحات. لقد اتبعت مثال المرحوم ليو شبتزر في هذا المجال. ولعل أفضل ما يذكر به شبتزر دراساته الأسلوبية واستقصاءاته لأصول الاصطلاحات. لكنه كان أيضا من أساتذة ما دعاه بعلم الدلالة التاريخي. فأبحاثه التي يضمها كتاب **الأفكار الكلاسيكية والمسيحية المتعلقة بالوفاق العالمي** وبحثه المعنون: **البيئة والخلفية**(١١٩) ترينا كيف يسلط الضوء على بعض المصطلحات الأساسية في حضارتنا، ويكتب تاريخا للكلمة ضمن تاريخ عام للفكر، ويربط الدراسة المعجمية بتاريخ الأفكار. وهذا أيضا هو ما طمح إليه هذا البحث، وهو بحث أرغب في أن ينظر إليه باعتباره بحثاً يوازي أبحاثي الأخرى التي كتبتها سابقاً حول مفاهيم الباروك والرومانسية والواقعية ويتممها. وما أسعى إليه في نهاية المطاف هو التوصل إلى تاريخ انقسام الأدب إلى فترات، وهو المفهوم الأساسي الذي ينبثق عن مشروعي القديم، ألا وهو تاريخ التاريخ الأدبي والبحث الأدبي ضمن تاريخ للنقد الحديث(١٢٠).



(١) أشير إلى كتاب شرارد فاينز: مسار الكلاسيكية الإنكليزية (لندن، ١٩٣٠)، Sherard Vines, **The Course of English Classicism** ومقالة لويس آي. بْرِدْفولد: «الاتجاه نحو الأفلاطونية في الإستطيقا النيوكلاسيكية»، L. I. Bredvolld, " The Tendency toward Platonism in Neo - Classical Esthetics, " **مجلة التاريخ الأدبي الإنكليزي** ١ (١٩٣٤)، ص٩١ - ١١٩، **ELH: (A Journal of English Literay History)** ودونَلْدْ ف. بوند: «الخشية من الخيال في النيوكلاسيكية الإنكليزية»، D. F. Bond, " Distrust of Imagination in English Neoclassicism " **الفصلية الفلولوجية**، **Philological Quarterly** ١٤ (١٩٣٥)، ص٥٤ - ٦٩، وإلى الفصول التي كتبها جورج شِرْبَرن من كتاب تاريخ إنكلترة الأدبي الذي حرره ألبرت سي. بو (نيويورك، ١٩٤٨)، Albert C. Baugh, **A Literary History of England** ص ٦٩٩ وما بعدها، ٩٦٧ وما بعدها. [كلامٌ وِلك هنا يفتقر إلى الدقة، فالعنوانان اللذان أشار إليهما المؤلف في المتن هما في الواقع عنوانان للقسمين الأول والثالث من الجزء الثاني، وكل قسم يضم عدة فصول. ـ المترجم.].

(٢) انظر المقالة المعنونة «جون درايدن» " John Dryden " (١٨٢٨) التي أعيد نشرها في متفرقات (نيويورك، ١٨٨٠)، ١/١٤٥. T. B. Macaulay, **Miscellaneous Works** T. B. Macaulay, **Miscellaneous Works** أما تعبير «المدرسة الفرنسية» " French School " فتجده مثلا في **مجلة إدنبره**، **Edinburgh Review**، ٢٠٧ (تموز، ١٨٢٨)، ص٢١ حيث كان مكولي يراجع طبعة بِلْ لأعمال درايدن وطبعة سكوت لها، وقد أشار للتعبير

كما لو أنه هو التعبير المعتاد.

(٣) الرسالة مقتبسة في كتاب جون فوستر: و. س. لاندر (جزءان، لندن، ١٨٦٩)، ٢/٢٩٨. John Foster W. S. Landor.

(٤) الرسامون الحديثون Modern Painters جـ١، الأعمال Works، تحقيق كُكْ - وِدَرْبِرْن (٣٩ جزءا، لندن، ١٩٠٢ - ١٩١٢)، ٣/٢٣٠.

(٥) في حول التراث الكلاسيكي، جـ١، القسم ٢، تحقيق ر. هـ. سوبر on the Classical Tradition, ed. R. H. Super (آن آربــر، مِشِغَن، ١٩٦٠)، ص٣٨.

(٦) (جزءان، لندن ١٨٧٦)، ٢/٣٥٥. Leslie Stephen, **History of English Thought in the Eighteenth Century**.

(٧) لنـدن، ١٨٨٩، ص٣٧٤. يرد الاصطلاح في ص٦١ أيضـا. W. J. Courthope, **Life of Alexander Pope**.

(٨) الرسامون الحديثون Modern Painters جـ١، الأعمال Works، تحقيق كُكْ - وِدَرْبِرْن، ٣/٢٣٠.

(٩) الرسامون الحديثون Modern Painters جـ٣، في الأعمـال Works، ٥/٢٢٤.

(١٠) مقالات أدبية Literary Essays ٤ (بوسطن، ١٨٩١)، ص٨.

(١١) بوسطن، ١٨٨٥، Thomas Sergeant Perry, **From Opitz to Lessing A Study of Pseudo - Classicism in Literature**.

(١٢) تاريخ الفكر الإنكليزي في القرن الثامن عشر، ٢/٣٥٧. **History of English Thought in the Eighteenth Century**.

(١٣) «المدرستان الكـلاسيكية والـرومانسيـة في الأدب الإنكليزي»، "The Classical and Romantic Schools of English Literature" في محاضرات ما بعد الظهر حول الأدب الإنكليزي **The Afternoon Lectures on English Literature** (لندن، ١٨٦٣)، ص٤٤، ٦٣، ٧٢.

(١٤) «تبلور المذهب النيوكلاسيكي». " The Crystallising of the Neo-Classic Creed " في تاريخ النقد الحديث (٣ أجزاء، إدنبره، ١٩٠٢)، ٢/٢٤٠ وما بعدها. A History of Criticism by George Sainsbury.

(١٥) مقالات نقدية ومتفرقة، الطبعة المئوية، (٥ أجزاء، لندن، ١٨٩٩)، ٢/١٧٢. Thomas Carlyle, **Critical and Miscellaneous Essays**

(١٦) الثورة الفرنسية Carlyle, **French Revolution** الطبعة المئوية، (٣ أجزاء، لندن، ١٨٩٩)، ٣/٢١٥.

(١٧) «أرمان كاريل» J. S. Mill, " Armand Carrel, " in في بحوث ومناقشات **Dissertations and Discussions** (ط ٢، جزءان، لندن، ١٨٧٦)، ١/٢٣٣.

(١٨) محاضرات ومقالات في النقد، تحقيق ر. هـ. سوبر (آن آربر، ١٩٦٢) ص١٢٢. **Lectures and Essays in Criticism,** ed. R. H. Super

(١٩) تقديرات (لندن، ١٩٢٤)، ص ٢٤٥. Walter Pater, **Appreciations**

(٢٠) «و. س. لاندر» " W. S. Landor "، في دراسات في الأدب ١٧٨٩ - ١٨٧٧ (لندن، ١٨٧٨)، ص١٨٢. Edward Dowaen, **Studies in Literature 1789 - 1877.**

(٢١) لندن، ١٨٩٨، ص٢١٤، ٢١٥. Edmond Gosse, **Modern English Literature**.

(٢٢) إدنبره، ١٨٩٩، ص ٢٦٥ - ٢٦٦. Oliver Elton, **The Augustan Ages**.

(٢٣) إدنبره، ١٩٠٦ ، ص٣٧٦ - ٣٧٧. Herbert Grierson, **The First Half of the Seventeenth Century**

(٢٤) أعيد نشر البحث في مفاهيم نقدية (نيوهيفن، ١٩٦٣)، ص١٥٢ **Concepts of Criticism**

[وانظر ترجمة هذا الكتاب].

(٢٥) «الأعمال المسرحية لجون فورد (١٨١١)»، Francis Jeffrey, " The Dramatic Works of John Ford (1811) " في مساهمات في مجلة إدنبره **Contributions to the Edinburgh Review**. (٣ أجزاء، لندن، ١٨٤٤)، ٢٩٢/٢.

(٢٦) «الرسالة الأولى من الكتاب الثاني من هوراس»، البيتان ٢٦٣- ٢٦٤ " The First Epistle of the Second Book of Horace " في قصائد في محاكاة هوراس **Imitations of Horace,** ed. J. Butt، تحقيق جون بَتْ (لندن، ١٩٣٩)، ص٢١٧.

(٢٧) الكتابات المجموعة **Collected Writings,** ed. D. Masson تحقيق د. ميسن (١٤ جزءا، لندن، ١٨٩٦)، ٦١/١١.

(٢٨) Hippolyte Taine, **Histoire de la litterature anglaise** (ط ٢، ٥ أجزاء، باريس، ١٨٦٦)، ٢١٦/٣.

(٢٩) Katherine E. Wheatley, **Racine and English Classicism**. أوستن، تِكْسَس، ١٩٥٦.

(٣٠) عن الطبعة الموسَّعة : الكلاسيكية الفرنسية (نيويورك، ١٩٤٢)، Henri Peyre, **Le Classicisme francais** ص٣٢.

(٣١) في الفلولوجيا الحديثة **Modern Philology** ٢٤ (١٩٢٦)، ص٢٠١ - ٢٠٨.

(٣٢) «بِنْ جونسون والمدرسة الكلاسيكية» Felix Schelling, " Ben Jonson and the Classical School " منشورات الرابطة اللغوية الحديثة **PMLA**، ١٣ (١٨٩٨)، ص٢٢١ - ٢٤٩؛ أعيد نشر المقال في كتاب شكسبير ونصف العلم **Shakwspeare and 'Demi - Science'** (فلادلفيا، ١٩٢٧).

(٣٣) انظر ج. ي. سبنغارن: «مصادر اكتشافات جونسون»، J. E. Sping-

الفلولوجيا الحديثة arn, " The Sources of Jonson's **Discoveries**"
٢ **Modern Philology** (١٩٠٥)، ص٤٥١ - ٤٦٠، وطـبـعـة م.
كاستيلان من الكتاب **Timber, or Discoveries,** (باريس، ١٩٠٦).
ed. M. Castelain

(٣٤) إيدث ج. كيرن: تـأثير هـاينْسِيَسْ وفوسِيَسْ عـلى النظريـة الدراميـة الفرنسية Edith G. Kern, **The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory** (بولتمور، ١٩٤٩).

(٣٥) أ. ف. ب. كلارك : بوالو والنقّاد الكلاسيكيون الفرنسيون في إنكلترة A. F. B. Clark, **Boileau and the French Classical Critics in England** (باريس، ١٩٢٥).

(٣٦) الليالي **Noctes** ١٩، ٨، ١٥.

(٣٧) عن إدموند هيغويه : قاموس اللغة الفرنسية في القرن السـادس عشر، Edmond Huguet, **Dictonnaire de la langue francaise du seizieme siecle** ٢/٣٠٨، أو سيبيليه : فن الشعر Sebillet, **Art Poetigue** (باريس، ١٩١٠)، الفصل الثالث، ص٢٦.

(٣٨) انظر الحاشية ٢٦ أعلاه، ص١٩٩. وقد أعاد بوب صياغة البيت التالي لهـوراس: " Est vetus atque probus, centum qui perficit annos. "

(٣٩) هذا كلام اقتبسه ج. سي. ماكسويل في ملاحظات واستفسارات J. C. Maxwell in **Notes and Queries**، ١٠ (حـزيـران، ١٩٦٣)، ص٢٢٠. عن مقدمة طبعة بوب لأعمال شكسبير، ٧/٧ من صفحات التقديم.

(٤٠) تحقيق ليفيه (جزءان، بـاريس، ١٨٥٨)، ٢/٤٧. D'Olivet, **Histoire de l'Academie,** ed. Livet

(٤١) فولتير : المراسلات **Correspondence,**e. T. Bestermann تحقيق

ت. بِشْتَرمان) جنيف، ١٩٥٩)، ٤٠/٢٧٥. وانظر أيضا الرسالة الموجهة إلى سي. ب. دوكلو، ص٢٧٤. كتبت الرسالتان في ١٠ نيسان ١٧٦١.

(٤٢) تحقيق رنيه غروس (باريس، ١٩٤٧)، ٢/١٢٩. Voltaire, Siecle de Louis XIV, ed. Rene Groos

(٤٣) «مفهوم الرومانسية "The Concept of Romanticism" في كتابي مفاهيم نقدية Concepts of Criticism، ص١٢٨ - ١٩٨، [والترجمة الحالية]، وكتابي تاريخ النقد الحديث A History of Modern Criticism (٤ أجزاء، نيوهيفن، ١٩٥٥)، ٢/١٢-١٤، ١١٠-١١١، ٢٢٦.

(٤٤) طبع كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا Madame de Stael, De l'Allemagne عام ١٨١٠، ولكنه مُنِعَ من قِبَل نابليون، فظهر بالفرنسية في لندن في تشرين الأول ١٨١٣، وأعيدت طباعته في باريس أيار ١٨١٤. أما محاضرات شليغل Schlegel's Cours فقد ظهرت في كانون الأول ١٨١٣ في باريس بترجمة فرنسية.

(٤٥) [الأصل الفرنسي كما ورد في النص مترجماً إلى الإنكليزية من قبل المؤلف. [المترجم].

(٤٦) تحقيق إدموند إغلي وبيير مارتينو في الجزء الخاص بالسنوات ١٨١٣ - ١٨١٦ Le Debat romantique, ed. Edmond Eggli and Pierre Martino (باريس، ١٩٣٣)، ١/٤٤٥، ٤٧٢ - ٤٧٣.

(٤٧) «من قواعد البحث " Del Criterio ne' discorsi " في جيوفاني بيرشت: الأعمال Opere (جزءان، باري، ١٩١٢)، ٢/٦٥ حاشية. لا يوجد هذا الكلام في مجموعة بلوريني.

(٤٨) بحوث ومجادلات حول الرومانسية، تحقيق إغذيو بلوريني (جزءان، باري، ١٩٤٣)، Discussioni e polemiche sul romanticismo, ed. Egidio Bellorini ١/٤٣٦.

(٤٩) راسين وشكسبير Stendhal, **Racine et Shakespeare** (باريس، ١٩٠٥)، ص٣٢ - ٣٣.

(٥٠) كرستيان أ. ي، جنسن: **تطور الرومانسية : سنة ١٨٢٦** (جنيف، ١٩٥٩)، Christian A. E. Jensen, **L'Evolution du Eoman-tisme, L'Annee 1826** ص٥٠، ١٢٠.

(٥١) شانفليري **الواقعية** Champfleury, **Le Realisme** (باريس، ١٨٥٧)، المقدمة.

(٥٢) **قاموس اللغة الإيطالية** (٧ أجزاء، ط جديدة، تورينو، ١٩١٥)، **Dizionario della lingua italiana** . ١٤٦٥/٢.

(٥٣) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية (٤٠ جزءا، شتتغارت، ١٩٠٢ ، ١٩٠٧)، **Samtliche Werke, Jubilaumsausgabe** ١١٨/٣٧.
لاحظ أن النص (الذي بقي غير مصحح في الطبعة المحققة) يتكلم عن الـ " Romantizismus und Kritizismus " بوصفها «طائفتين لا يمكن التوفيق بينهما». [يقصد أن كلمة Krtizismus وردت خطأ بدل Kalassizismus].

(٥٤) في مراجعته لكاريليا **Kareliya**، انظر يوشكين حول الأدب **Pushkin o literature**, ed. N. V. Bogoslovsky، تحقيق ن. ف. بوغوسلوفسكي (موسكو، ١٩٣٤).

(٥٥) أونيغن **Onegin**، القسم ٧، المقطع ٥٥، البيت ١٣.

(٥٦) قاموس نقدي اشتقاقي للغة الكاستيلية [أي الإسبانية الحديثة المعتمدة]، **Diccionario critico etimologico de la lengua castellana** (١٩٥٤)، ٨١٧/١.

(٥٧) مجلة فينا **Revue de Vienne**، ٣ (١٨٤٠)، ص٤٩٠. عن كاميل لاتريل: نهاية المسرح الرومانسي وفرانسوا بونسار Camille Latreille, **La Fin du theatre romantique et Francois Ponsard** (باريس،

١٨٩٩)، ص٣٠٢ حاشية.

(٥٨) «حـول أغنس دي ميراني» في **الأعمـال الكاملة** (بـاريس، ١٨٧٦)، ص٣٥٦. " A Propos d'Agnes de Meraine," in **Oeuvres Completes**

(٥٩) أحـاديث الإثنين (١٦ جـزءاً، بـاريس، ١٩٤٥)، ٣/٣٨ - ٥٥. **Causeries du Lundi**

(٦٠) الفصل الثاني من الكتاب الثالث، في **العهد القديم** [مـا قبل الثـورة] **Ancien Regime** (١٦ جزءا، باريس، ١٩٤٧)، ١/٢٨٨ وما بعدها.

(٦١) «كـلاسيكيون وروممانسيـون» " Classiques et romantiques" في **دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي** (٨ أجزاء، باريس، ١٨٩٠)، **Etudes critiques sur l'histoire de la litterature francaise** ٣/٢٩٣، ٢٩٩، ٣١٥، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٥.

(٦٢) «رومانسية الكلاسيكيين» " Le Romantisme des Classiques " في **المعاصرون Les Contemporains**، السلسلة الثامنة (باريس، ١٩١٨)، ص١٥٩ - ١٧٥.

(٦٣) **المجلة الجديدة La Nouvelle Revue** ٦٤ (١٨٩٠)، ص٣٣٣ - ٣٤٦، ٥٢٨ - ٥٤٧.

(٦٤) باريس، ١٨٩٤، وفي ط ١٩١٢ يرد الاقتباس على ص٣٩١. Gustave Lanson, **Histoire de la litterature francaise**

(٦٥) قـارن «راسـين والمنـاهضـون للرومـانسيـة» " Racine and the Anti-Romantics " (أصلا في مجلة الأمة **The Nation** في تشرين الثاني ١٩٠٩)، ثم أعيدت طباعتها في **الشخصية الإسبانية ومقـالات أخرى The Spanish Character and Other Essays**، ١٩٤٠، بـوسـطن، ص٩٠، وانظر ماركُسْ سِلْدِن غولْدْمَنْ الذي يورد آراء بابِتْ عام ١٩٢٣ في كتاب **إرفنغ بابِتْ: الرجـل والمعلّم**، تحريـر ف. مانشسْـتر وو. شِبَرْد

(نيويورك، ١٩٤١)، ص ٢٣٥ . F. Manchester and O. Shepard, eds., **Irving Babbitt: Man and Teacher**

(٦٦) انظر المجلة الفرنسية الجديدة ٩ (تشرين الثاني، ١٩٢٣)، ص٦١٩ - ٦٢٥ . **Nouvelle Revue francaise**

(٦٧) في تأملات **Speculations**. تحرير هربرت ريد (لندن، ١٩٢٤، ص١١٣ - ١٤٠ .

(٦٨) لندن ، ١٩٤٥ ، ص٨ ، ٣١؟ T. S. Eliot, **What Is a Classic**

(٦٩) فريدرخ كاينتس ؛ «الكلاسيكية والرومانسية»، Friedrich Kainz, " Klassik und Romantik " في كتاب ف. موررروف. شتروه: أصول الكلمات الألمانية (ط٢، برلين، ١٩٥٩)، ٢/٣٢٢٢. F. Maurer and F. Stroh, **Deutsche Wortgeschichte**

(٧٠) التَّلْمَذَةُ الفلسفية **Philosophische Lehrjahre**, ed. E. Behler تحقيق ي. بِهْلر (١١ جزءا، ميونخ، ١٩٦٣)، ١/٢٣. والجزء الأول من هذه الطبعة يشكل الجزء ١٨ من الأعمال الكاملة **Samtliche Werke** وترد الكلمة مرة واحدة أخرى سنة ١٧٩٧ في الدفاتر الأدبية، تحقيق هـ. آيخنر (تورونتو، ١٩٥٧)، ص٧٦ . **Literary Notebooks**, ed. H. Eichner

(٧١) لايبتزغ ، ١٨٨٧ ، ص١٣٣ ، ٥٢ . Otto Harnack, **Goethe in der Epoche seiner Vollendung**

(٧٢) برلين، ١٩٠٦، المقدمة **Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes**

(٧٣) يوجين فولف: «أحدث التيارات الأدبية ومبدأ الحداثة»، Eugen Wolff, " Die Jungste Litteratursromungund das Prinzip der Moderne " المجلة الأدبية الشعبية **Literarische Volkshefte** (١٨٨٨)، ص٤٤ : وقد أعيد طبع هذا المقال في الكتاب الذي حرره إرخ روبرخت بعنوان البيانات الأدبية للمدرسة الطبيعية (شتتغارت،

١٩٦٢)، ص١٣٨. Erich Ruprecht, ed., **Literarische Manifeste des Naturalismus** وهاينرخ هارت: «الصراع من أجل الشكل في الشعر المعاصر»، Heinrich Hart, " Der Kampf um die Form in der zeitgenossischen Dichtung " في **الكتاب النقدي السنوي Kritische Jahrbuch** ١ (١٨٩٠)، ص٧٦. وقد أعيد نشر هذا المقال في كتاب روبرخت، ص١٩١.

(٧٤) Carl Weitbrecht, **Diesseits von Weimar. Auch ein Buch uber Goethe** شتغارت، ١٨٩٥، ص ٣٥، قارن ص٣٣ - ٣٤.

(٧٥) Adolf Bartels, **Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur** لايتزغ ، ١٩٠٦. يستعمل بارتلز كلمة Nachklassik (ما بعد الكلاسيكية) أيضا.

(٧٦) Friedrich Gundolf, **Shakespeare und der deutsche Geist** برلين، ١٩١١، ص٣١٠ ، ٣٢١.

(٧٧) Friedrich Gundolf, **Goethe** برلين، ١٩١٦، ص٤٢٨.

(٧٨) Alexander Heussler, **Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur**. بيرن، ١٩٥٢.

(٧٩) «شكلان المانيان ممكنان» " Zwei Moglichkeiten deutscher Form" في **حول الحياة الروحية قديماً وحديثاً** Oskar Walzel, **Vom Geistesleben alter und neuer Zeit** (١٩٢٢)، ص١١٧، ١١٩، ١٢٢-١٢٣، ١٣٠ - ١٤١.

(٨٠) **تاريخ الأدب الألماني الحديث** Paul Merker, **Neuers deutsche Literaturgeschichte**. (شتغارت ، ١٩٢٢، ص ٧٤، وما بعدها.

(٨١) «أسطورة الكلاسيكية الألمانية»، " Der Mythus des deutschen Klassizismus " مجلة **التربية الألمانية**، **Zeitschrift fur deutsche Bildyug** ٤ (١٩٢٨)، ص ٣.

(٨٢) شتغارت، ١٩٣٥، ١٩٤٠. Franz Schultz, **Klassuk und Romantik der Deutschen**

(٨٣) رسالة إلى كورنر، ١٠ آذار ١٧٨٩، في الرسائل **Briefe** تحقيق ف. أيوناس (٧ أجزاء، شتتغارت، ١٨٩٣)، ٢/٢٥٢. وانظر الرسالة السابقة لهذه التي تستعمل كلمة Classizitat، والموجهة إلى فريدرخ شرويدر، ١٨ كانون الأول ١٧٨٦، في ن. م. ١/٣٢٠.

(٨٤) هـ. كورف: روح عصر غوته H. Korff, **Geist der Goethezeit** واصطلاح الحركة الألمانية Deutsche Bewegung هو من وضع هرمان نول Herman Nohl.

(٨٥) انظر على سبيل المثال فلهلم مونش: «حول مفهوم الكاتب الكلاسيكي». في Wilhelm Munch, " Uber den Begriff des Klassikers حول الحياة الثقافية والتربوية الألمانية (برلين، ١٩١٢)، ص ٢٤٨. **Zum deutschen Kultur - und Bildungsleben**.

(٨٦) الأعمال الكاملة **Samtliche Werke,** تحقيق ب. زوفان (برلين، ١٨٧٧ وما بعدها)، ١/٤١٢.

(٨٧) الأعمال الكاملة الطبعة التذكارية، ٣٦/١٣٩-١٤٤. **Samtliche Werke, Jubilaumsausgatbe**.

(٨٨) كتب الرسالة هاينرخ فوس الإبن إلى ب. ر. أبِكِنْ بتاريخ ٢٦ كانون الثاني ١٨٠٤، وروى فيها أن غوته قال: «كل ما هو متميز هو بطبيعة الحال كلاسيكي». في مختارات من أحاديث غوته، تحرير ف. فون بيدرمان (فيسبادن، ١٩٤٩، ص١٦٣. **Goethes Gesprache. Auswahl,** ed. F. von Biedermann

(٨٩) إلى إكرمان في ٢ نيسان ١٨٢٩، في ج. ب. إكرمان: أحاديث مع غوته، J. P. Eckermann, **Gesprache mit Goethe** تحقيق هوبن (لايبتزغ، ١٩٤٨)، ص ٢٦٣- ٢٦٤.

(٩٠) ن. م. ، ص ٦٠٤، ٢٧ حزيران ١٨٣١. قارن الرسالة الموجهة إلى تْسِلْتر في ٢٨ حزيران ١٨٣١.

(٩١) ن. م. ، ٢١ آذار ١٨٣٠، ص ٣٢٢ ـ ٣٢٣.

(٩٢) ن. م. ، ١٦ كانون الأول ١٨٢٩، ص ٢٩٩.

(٩٣) قارن ألبرتْ بِتِكْسْ: **الصراع من أجل فايمار الكلاسيكية ١٧٨٨ ـ ١٧٩٨** Albert Bettex, **Der Kampf um das klassische weimar 1788 - 98** (زيورخ، ١٩٣٥).

(٩٤) «حديث حول الشعر» "Gesprache uber die Poesie" (١٨٠٠) في **الكتابات النقدية** **Kritische Schriften,** ed. Wolfdietrich Rasch تحقيق فلفديترخ راش (ميونخ، ١٩٥٦)، ص ٣٣٤.

(٩٥) مقتطف من الأتينيوم ، رقم ٢٤٧، ن. م. ، ص ٥٢. Athenaums - fragment.

(٩٦) مقتطف من الأتينيوم، رقم ٢١٦، ن. م. ، ص٤٦.

(٩٧) في **أشعار رومانسية** **Romantische Dichtungen** (ينا، ١٧٩٩).

(٩٨) **المرجع في الأدب الكلاسيكي الألماني** (هاله، ١٨١٢)، ص٢١. K. A. Schaller, **Handbuch der Klassischen Literatur der Deutschen**.

(٩٩) اقتبس فْرِتْسْ شْتْرِخ هذا الإهداء في **غيته والأدب العالمي** (بيرن، ١٩٤٦)، ص٣٠١. Fritz Strich, **Goethe und die Weltliteratur**.

(١٠٠) انظر ن. م. ، وإكرمان، إلخ.

(١٠١) هناك فصل بعنوان «غوته في المدارس الألمانية»، "Goethe im Deutschunterricht" في كتاب فلفغانغ لبمان: **غوته والألمان** (شتتغارت، ١٩٦٢)ـ Wolfgang Leppmann, **Goethe und die Deutschen** وهذا الفصل هو إضافة إلى الصيغة الألمانية من كتاب لبمان: **صورة غوته عند الألمان** الذي نشرته جامعة أكسفورد بالإنكليزية أصلا عام

١٩٦١ بعنوان **The German Image of Goethe**

(١٠٢) برلين ، ١٨٠٥ ، ص١٩٠ . Franz Horn, **Geschichte und Kritik der deutschen Poesie eud Beredsamkeit**

(١٠٣) «حديث حول الشعر» " Gesprache uber die Poesie " (١٨٠٠ : في الكتابات النقدية **Kritische Schriften** ص٣٨٨ .

(١٠٤) تاريخ الشعر الألماني (ط ٥، لايبتزغ ، ١٨٧١-١٨٧٤)، ٥/٧٨٩ . G. G. Gervinus, **Geschichte der deutschen Dichtung**

(١٠٥) (جزءان، ماربورغ، ١٨٥٧)، ٢/١٦٨، ٢٢٦ . A. F. C. Vilmar, **Geschichte der deutschen Nationalliteratur**

(١٠٦) لايبتزغ ، ١٨٥٦ ، ص ١١٨، ٢٩٧ . C. L. Cholevius, **Geschicte der deutschen Poesie nach antiken Elementen**

(١٠٧) التاريخ الأدبي للقرن الثامن عشر (٦ أجزاء، براونشفيخ، ١٨٥٦-١٨٧٠). Hermann Hettner, **Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts** انظر مثلا الجزء الثاني (١٨٥٩) حيث يرد ذكر الانتصار على الفرنسيين والجزء الخامس (١٨٧٠)، ص٢٥ حيث ترد الإشارة إلى «العصر الكلاسيكي في الأدب الألماني».

(١٠٨) ط ٦، بـرسلاو، ١٨٩١، حيث أعيـد طبع مقـدمـة الـطبعـة الأولى (١٨٥٤)، ص٨ Rudolf von Gottschall, **Die deutsche National-literatur des 19. Jahrhundertst** من مادة التقديم.

(١٠٩) انظر بيتر فرانك : «حظوظ ومصائر الأعمال الكـلاسيكية». Peter Frank, " Chancen und Gefahran von Klassikerausgaben " ميركور ١٧ (١٩٦٣)، ص١٢٠١ . **Merkur**

(١١٠) هناك دراسة اجتماعية إحصائية في كتاب لبمان.

(١١١) برلين، ١٨٦٣ ، ص ٣٥٤ . A. Kuhn **Schillers Geistesgang**

(١١٢) انظر غيورغ براندز : أدب المهاجرين (برلين، ١٩١٤)، ص٢٢٣،

أو ردة الفعل الفرنسية G. Brandes, **Die Emigrantenliteratuer**
(شارلوتنبرغ، ١٩٠٠)، ص٢٤٨. **Die Reaktion in Frankreich** وقد
ظهرت هذه المحاضرات سنة ١٨٧٢ و١٨٧٤.

(١١٣) **تاريخ الأدب الألماني** (٥ أجزاء، برلين، ١٨٩٠)، في الجزء الرابع.
Julian Schmidt, **Geschichte der deutschen Literatur**

(١١٤) برلين، ١٨٨٣، ٥٧٦. Wilhelm Scherer, **Geschichte der deutschen Literatur**

(١١٥) ت. س. إليوت : **ما هو العمل الأدبي الكلاسيكي؟** (لندن، ١٩٤٥)، ص١٧. T. S. Eliot, **What Is a Classic?**

(١١٦) «التلطيف الكلاسيكي في أسلوب راسين»، " Die Klassische Dampfung in Racines Stil" في **دراسات أسلوبية وأدبية في الآداب اللاتينية الحديثة** Leo Spirezer, **Romanische Stil - und Literaturstudien** (جزءان، ماربورغ، ١٩٣١)، ص١٣٥ - ٢٦٨.

(١١٧) ڤارن فريدرخ بري : **ملحمة الروكوكو الإنكليزية** (ميونخ، ١٩٢٧).
Friedrich Brie, **Englische Rokoko - epik**

(١١٨) ڤارن رودولف تايتلر، **الكلاسيكية والطوباوية** (أبسالا، ١٩٥٤).
Rudolf Zeitler, **Klassizismus und Utopie**

(١١٩) **أفكار كلاسيكية ومسيحية حول الوفاق العالمي**، تحرير آنا ج. هاجر، Leo Spitzer, **Classical and Christian Ideas of World Harmony**, ed. Anna G. Hatcher مقدمة بقلم رينيه ويليك (بولتمور، ١٩٦٣)، «البيئة والخلفية». " **Milieu and Ambience** " في **مقالات علم الدلالة التاريخي** (نيويورك، ١٩٤٨)، ص١٧٩ - ٣١٦. **Essays in Historical Semantics**

(١٢٠) جمعت هذه الأبحاث في كتابي **مفاهيم نقدية**. [انظر الترجمة الحالية].

حاشية ببليوغرافية

لم يكد تاريخ الكلمة يتناوله أحد. هناك بعض الملاحظات في كتاب بيير مورو: **كلاسيكية الرومانسيين** (باريس، ١٩٣٢)، Pierre Moreau, **Le Classicisme des romantiques** وكتاب هنري بير: **الكلاسيكية الفرنسية** (نيويورك، ١٩٤٢، طبعة منقحة، باريس، ١٩٤٦)، Henri Peyre, **Le Classicisme Francais** ويعالج الفصل الثاني «مصطلح الكلاسيكية» " Le Mot Classicisme" كلمة classique ولا يقول شيئاً عن claccicisme إرنست روبرت كورتيوس: **الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية** Ernst Robert Curtius, **Europaische Literatur und lateinische MitteLalter** (بيرن، ١٩٤٨)، خاصة ص٢٥١ وما بعدها؛ هاري ليفن: «سياق العمل الكلاسيكي" Harry Levin, " Contexts of the Classical في كتاب سياق النقد **Contexts of Criticism** (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٥٧)، ص٣٨-٥٤؛ غيورغ لوك: «الكاتب الكلاسيكي»، Georg Luck, " Scriptor Classicus "، الأدب المقارن، ١٠ (١٩٥٨)، ص ١٥٠ - ١٥٨. **Comparative Literature**

وتتميز أكثر البحوث التي تتناول الكلاسيكية بأنها إما تحليلية وإما آيديولوجية وإما تاريخية. ونختار فيما يلي عدداً قليلا منها: بول فان تيغم: «الكلاسيكية» " Classique "، مجلة التركيب التاريخي **Revue de synthese historique** ٤١ (١٩٣١)، ص٢٣٨-٢٤١، وهي مقالة تحليلية خالصة؛ غيرهارت روزنغالت: «حول أهمية العنصر الكلاسيكي في الفنون التشكيلية» Gerhart Rosenwaldt, " Zur Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst " مجلة الإستطيقا **Zeitschrift fur Aesthetik** ١١ (١٩١٦)، ص ١٢٥، وتضم هذه المقالة تعريفاً مدهشاً؛ «يكون العمل الفني كلاسيكيا حينما يرتفع بفنه إلى أعلى الدرجات دون الحياد عن الطبيعة، بحيث تشبع الرغبة في

اعتماد الأسلوب الفني والمحاكاة معاً»؛ هلموت كُون: «الكلاسيكي كمفهوم تاريخي» Hemut Kuhn, " 'Klassisch' als historische Begriff" في الكتاب الذي حرره فيرنر ياغر: «مشكلة الكلاسيكي والعصور القديمة» Werner Jaeger, ed., **Das Problem des Klassischen und die Antike** (شتتغارت، ١٩٣٢)، أعيد طبعه عام ١٩٦١)، ص ١٠٩ - ١٢٨ : كونْسِنِتاسْ: مساهمات حول مشكلة الكلاسيكي، مهداة إلى هاينرخ فولفلن في عيد ميلاده الثمانين **Concinnitas : Beitrage zum Problem des Klasssischen. Heinrich Wolfflin zum achtzigsten Geburtstag ... zugeeignet** (بازل، ١٩٤٤)، كورت هربرت هالباخ: «حول مفهوم الكلاسيكي وطبيعته» Kurt Herbert Halbach, " Zum Begriff und Wesen der Klassik " في الكتاب التذكاري المقدم إلى بول كلوكهوهن وهرمان شنايدر **Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet** (توبنغن، ١٩٤٨)، ص١٦٦ - ١٩٤، تعريف مفهوم الكلاسيكية والكلاسيكي Begriffsbestimmung der Klassik, und des Klatsischen في سلسلة طرق البحث **Wege der Forschung** [وهي سلسلة منشورات تصدرها جمعية الكتاب العلمي الألمانية]، رقم ٢١٠، تحرير هاينتس أوتو بيرغر (دارْمْشْتات، ١٩٧١).

فرتس إرنست : الكلاسيكية في إيطاليا وفرنسا وألمانيا Fritz Ernst, **Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland** (زيورخ، ١٩٢٤)، وهو استعراض سطحيّ سريع، بينما يتصف كتاب شِرَرْدْ فاينز: مسار الكلاسيكية الإنكليزية من عهد آل تيودور إلى العصر الفكتوري Sherard Vines, **The Course of English Classicism from the Tudor to the Victorian Age** (لندن، ١٩٣٠)، بالحيوية والارتباك. وهناك كتابان عن شهرة غوته لهما صلة بالموضوع أولهما لراينهارت بكفالد، عصر غوته وهذا العصر Reinhard Buchwald, **Goethezeit und Gegenwart** (شتتغارت،

١٩٤٩)، وثانيهما لفلفغانغ لبمان: صورة غوته عند الألمان Wolfgang Lepp- mann, The German Image of Goethe (أكسفورد، ١٩٦١، والطبعة الألمانية (غوته والألمان) (شتتغارت، ١٩٦٢) Goethe ind die Deutschen كذلك تستحق ثلاث مقالات نشرت في موسوعات أدبية أن نذكرها هنا: مقالة أنطونيو فسكاردي: «الكلاسيكية» Classicismo في معجم بومبياني للأعمال الأدبية (ميلان، ١٩٤٧)، ١/٢٢ - ٤٣. Dizionario letterario Bompiani delle opere ومقال هنري بير: «الكلاسيكية» Le Classicisme في موسوعة البلياد: تاريخ الآداب (باريس، ١٩٥٦)، ٢/١١٠ - ١٣٩، Encyclopedie de la Pleiade. Histoire des litteratures ومقالة و. ب. فلايشمان: «الكلاسيكية» Classicism في موسوعة الشعر وفنونه، تحرير ألِكس برمنجر (برنستون، ١٩٦٥)، ص ١٣٦ - ١٤١. Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. A. Preminger.



الفصل الثامن

الرمزية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي*

يبلغ موضوع الرمزية (والرمز) كاصطلاح ومفهوم من الاتساع ما يجعل حتى وصف ملامحه الرئيسة أمراً مستحيلاً ضمن حدود البحث الراهن. والكلمة تعود إلى العصور اليونانية القديمة، وكان لها فيها تاريخ معقد لم يتتبعه التاريخ الوحيد الذي كتب حول الاصطلاح ألا وهو تاريخ الرمز (١٩١٢)(١) بالشكل الكافي.

لكن ما أريد بحثه هنا هو شيء أكثر تحديداً. فأنا لاأريد البحث في الرمز والرمزية في الأدب، بل سأقصر نفسي على الاصطلاح والمفهوم كفترة من فترات التاريخ الأدبي. ذلك أنني أرى أن اصطلاح الرمزية يمكن استخدامه كاصطلاح عام يدل على أدب الأقطار الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر وطبيعيته، وعلى الفترة التي تسبق الحركات الطليعية الجديدة: المستقبلية، التعبيرية، السريالية، الوجودية، إلى كل ما هنالك من حركات جديدة. كيف نشأت الرمزية؟ وهل يمكن تبرير استخدامنا للاصطلاح على هذه الشاكلة؟

لابد من أن نميز بين مشكلات مختلفة: فتاريخ الكلمة لايتطابق بالضرورة مع تاريخ المفهوم كما قد نصوغه هذه الأيام. وعلينا أن نسأل من ناحية عما عناه معاصرو المفهوم به، ومن هو الذي سمى نفسه رمزيا، ومن هو الذي أراد أن يحسب على الحركة الرمزية؟ وأن نسأل من ناحية ثانية عما يمكن للبحث الحديث أن يقرره بشأن من يمكن إدخالهم في الحركة، وعن الخصائص الحاسمة التي تتميز بها الفترة. وعندما نتحدث عن الرمزية باعتبارها مصطلح فترة لها مكانها في الزمان فلابد لنا أيضا من ربطها بموقعها في المكان. فالمصطلحات الأدبية غالبا ما

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Term and Concept of Symbolism in Literary History (p.p. 90 — 121) من كتاب Discriminations للمؤلف.

تنتشر من مركز واحد، ولكنها تنتشر دونما انتظام، فتراها تقف على حدود قطر من الأقطار، أو تعبر تلك الحدود ولكنها تتعثر هناك، أو قد تزدهر بقوة في أرض جديدة. ولذا فإننا بحاجة إلى جغرافية للمصطلحات الأدبية تفسر لنا انتشار المصطلحات وتوزعها عن طريق فحص المصطلحات المتنافسة ومصادفات السيرة الأدبية أو ملابسات الموقف الأدبي ككل.

هناك، فيما يبدو، اتفاق واسع على أن التاريخ الأدبي للقرون التالية لنهاية العصور الوسطى تنقسم إلى خمس فترات متعاقبة هي: عصر النهضة، والباروك، والكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية. ويعتبر اصطلاح الباروك اصطلاحاً جديداً بالمقارنة مع بقية المصطلحات، ولم يقبل بعد قبولاً عاما مع أن هناك حاجة واضحة للأسلوب الذي مثل ردة فعل ضد أسلوب عصر النهضة وسبق الكلاسيكية.(٢). لكن الخلاف على الاصطلاح الذي يجب استخدامه لتسمية الأدب الذي تلا نهاية سيادة الواقعية في ثمانينات القرن الماضي وتسعيناته أكبر. وقد استخدم اصطلاح الحداثة modernism، وأشباهه مثل الاصطلاح الألماني Die Moderne(٣)، ولكن العيب في أمثال هذه المصطلحات أنها تنطبق أي فن معاصر. وقد احتفظت الكلمة الإنكليزية modern بوجه خاص بمعناها القديم الذي تضمن المقابلة مع العصور الكلاسيكية القديمة. كما أنها استخدمت لتصف أي شيء حدث منذ العصور الوسطى. ويعتبر تاريخ كيمبرج الحديث مثالا واضحا في هذا المجال. كما يبدو على أي محاولات التمييز بين الفترة الحديثة التي تنتمي الآن إلى الماضي وبين الفترة المعاصرة Contemporaneous محاولات متيسرة، من وجهة النظر المعجمية على الأقل. فكلمة Modo تعني «الآن». واستخدام مصطلح الحداثة بشكل يضم الفن الطليعي كله يخفي الانقطاع الذي حدث بين الفترة الرمزية وكل الحركات التي تلتها كالمستقبلية والسريالية والوجودية، إلخ. أما في الشرق فيستخدمون الاصطلاح لوصم كل ما يرفضونه بوصفه منحلاً، decadent شكلياً formalistic، اغترابياً alienated: وصار الاصطلاح اصطلاح ذم في مقابل أمجاد الواقعية الاشتراكية.

عاد الكثيرون من مبتكري النظريات والشعارات في بدايات هذا القرن إلى المصطلحات القديمة لاعتقادهم بأن تلك المصطلحات تنطبق على كل الأدب، أو لاعتقادهم بأنهم إنما كانوا يحيون أسلوب فترة أقدم. وقد تحدث بعضهم، خاصة في فرنسا، عن كلاسيكية جديدة، مفترضين أن كل فن جيد هو فن كلاسيكي بالضرورة. وقد آمن كروتشه بوجهة النظر هذه. أما أولئك الذين شعروا بأواصر القربى مع العصر الرومانسي، خاصة في ألمانيا، فقد تحدثوا عن الرومانسية الجديدة واستشهدوا بمقولة فريدرخ شليغل التي تعتبر الشعر كله رومانسيا. كما كان للواقعية مؤيدوها، في السباقات الماركسية بالدرجة الأولى، باعتبار أن كل الفن واقعي، أو صورة للواقع على الأقل. وهنا تكفي الإشارة إلى كتاب غيورغ لوكاش في الإستطيقا الذي نشر حديثا والذي يكرر هذه المقولة تكراراً يبلغ حد الهوس. لقد أحصيت المرات التي استخدم فيها تعبير «إنعكاس للواقع» في المجلد الأول من الكتاب فوجدتها ١٠٣٢ مرة، ولكنني توقفت عن العد في الجزء الثاني بسبب الكسل أو الملل. إن هذه النظرات الأحادية تفسد كل المحاولات المعقولة لتقسيم الأدب إلى فترات. كذلك لاتقنعنا ثنائية كثنائية الكلاسيكية والرومانسية التي اقترحها فرتس شترخ التي تبعدنا عن المفاهيم الخاصة بالفترات لتأخذنا إلى تايبولوجية شاملة قوامها تقسيم العالم تقسيما بسيطا إلى نعاج وخراف. أما أنا فقد ناديت منذ سنوات عديدة بضرورة النظرة التعددية لأنها تتيح لنا استخدام عدد أكبر من المعايير. فالمعيار المستمد من الواقعية وحدها مثلا يقسم كل الفن إلى فن واقعي ولا واقعي، ولذا فهو يسمح لنا باستخدام صفة استحسان واحدة وهي: «واقعي» أو مايحل محلها مثل «حقيقي»، أو «شبيه بالحياة». أما النظرة التعددية فهي أقرب بكثير إلى التعددية الحقيقية التي نراها في مسيرة التاريخ. وعلينا ألا نفهم الفترة وكأنها جوهر. علينا أن نحسده حدسا كأنه مثال أفلاطوني لاباعتبارها علامة لغوية عشوائية. بل علينا أن نعتبرها فكرة منظمة، أو شبكة من المعايير والأعراف والقيم التي يمكن تتبع نشأتها وانتشارها واضمحلالها في صراعها مع ما يسبقها ويلحقها من معايير وأعرافٍ وقيم(٤).

يبدو اصطلاح الرمزية أنسب الاصطلاحات لوصف الأسلوب الذي ساد بعد واقعية القرن التاسع عشر. وقد قدمه على هذا الأساس إدموند ولسون في كتاب **قلعة أكسل (١٩٣١)**، واعتبره موريس بورا في كتاب **تراث الرمزية (١٩٤٣)** أمراً مفروغاً منه. لكن علينا بطبيعة الحال ألا نخلط بين هذا الشكل التاريخي وبين الرمزية التي تمتد عبر العصور، أو بينه وبين الرأي القائل إن كل الفنون رمزية مثلما أن اللغة نظام من الرموز. فالرمزية بمعنى استخدام الرموز في الأدب شيء يلازم الأدب في الكثير من الأساليب والعصور والمدنيات. والرمزية واسعة الانتشار في أدب العصور الوسطى. لابل إن روائع الواقعية - كما في أعمال تولستوي وفلوبير وبلزاك وديكنز - تستخدم الرموز استخداماً بارزاً في كثير من الأحيان. وأنا شخصيا من القائلين بأهمية الدور الحاسم الذي يلعبه الرمز في أي تعريف للرومانسية، وقد كتبت مطولا عن الجدل الألماني الذي استمر منذ أيام غوته حتى أيام فريدرخ تيودور فشر حول معنى كلمة «الرمز» ومقابلتها كلمة «الأليغوري»(٥).

أما في البحث الراهن فأود أن أركز اهتمامي على التطورات التي حصلت في تاريخ المفهوم كمصطلح سميت به مدرسة أدبية أولا، ثم كحركة، وأخيرا كفترة. ظهر اصطلاح الرمزية كاسم لمجموعة من الشعر أول ماظهر في كتابات جان موريس، الشاعر الفرنسي ذي الأصل اليوناني. فقد أزعجه عام ١٨٨٥ هجوم صحفي على المنحلين Decadents ظهر اسمه هو ومالارميه فيه، فكتب مدافعا: «إن من يسمون بالمنحلين يسعون للمفهوم الصافي، والرمز الأبدي في فنهم قبل أي شيء آخر». وفي غمرة احتقاره لهوس النقاد بالتسميات * الأليغوري:

---

* الأليغوري: هي في أبسط أشكالها تجسيد الأفكار في شخصيات تمثل تصرفاتها ماتعنيه تلك الأفكار، أي أن المؤلف (مثل بنين في رحلة الحاج Pilgrim's Progress) يقيم علاقة واحد بواحد بين الفكرة والشخصية. ولهذا فإن معظم المنظرين المحدثين بدءاً =

اقترح كلمة Symbolistes (الرمزيين) لتحل محل كلمة decadents الخاطئة(٦). وفي عام ١٨٨٦ أنشأ موريس مجلة سماها الرمزي Le Symboliste احتجبت بعد عددها الرابع. وفي ١٨ أيلول ١٨٨٦ نشر موريس بيان الرمزية في جريدة الفيغارو.(٧). لكن موريس سرعان ما هجر هذه وأنشأ مدرسة أخرى سماها «المدرسة الرومانية». وفي ١٤ أيلول ١٨٩١ أعلن موريس بثقة زائدة في عدد آخر من أعداد الفيغارو أن الرمزية قد ماتت(٨). وهكذا كانت الرمزية اسما عابرا لزمرة صغيرة من الشعراء الفرنسيين. والاسم الوحيد الذي لم ينس بعد إلى جانب موريس هوغوستاف كان Kahn. وما أسهل أن نجمع أقوالاً صرح بها كبار الشعراء المعاصرين ينكرون لها انطباق الكلمة عليهم. وكان فرلين على وجه الخصوص شديد الكراهية لهذه الكلمة الألمانية الأصل. بل إنه كتب قصيدة صغيرة تبدأ هكذا «سحقاً للرمزية، أسطورة/وحشرة أرضية»(٩).

غير أن الكلمة شاعت في أواخر عقد الثمانينات وأوائل التسعينات، بشكل يحتاج إلى استقصاء مفصل، باعتبارها الاسم العام للتطورات التي كانت قد حصلت قبل ذلك في الشعر الفرنسي بوقت قصير. فقد كان أناتول باجو قد تحدث عن مالارميه في ١٠ نيسان ١٨٨٦ في مجلة المنحل Decadent أي قبل بيان موريس، واصفاً إياه «بالمعلم الذي كان أول من صاغ المذهب الرمزي»(١٠). ويبدو أن الناقدين شارل موريس في كتابه أدب الساعة La Litterature du tout a l heure، وتيودور دي فيجيفا، المولود في بولندة، في مقالته «رمزية السيد مالارميه» (١٨٨٧) كانا أهم عاملين في نشر الكلمة مع أن موريس تحدث عن البنية sythese لا عن الرمز واعتبر فيجيفا الرمز مجرد حجة، وفسر شعر مالارميه من حيث شبهه بالموسيقا(١١). وقد تنبأ سان أنطوان (وهو الاسم المستعار لهنري مازل) منذ عام ١٨٩٤ بأن الرمزية ستصبح «من غير شك الاسم الذي ستعرف

= بالرومانسيين الألمان والإنكليز يعتبرون الرمز أغنى لأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه هي علاقة واحد بمتعدد. (المترجم)

به فترتنا في تاريخ الأدب الفرنسي». (١٢)

لكن تاريخ انتهاء هذه الحركة لايزال موضوعا يثير الجدل في تـاريخ الأدب الفرنسي . فلقد واصل العمل على إحيائها عدة مرات ـ في عام ١٩٠٥ مثلا ، حين اتخذت مجلة **الشعر والنثر** منبراً لها. وسخر ناقدها الرئيس روبير دي سوزا في سلسلة مقـالات عنوانها **أين نقف؟** Ou Nous en Sommes(نشـرت بشكل مستقل أيضا عـام ١٩٠٦). من المحاولات الكثيـرة التي جرت لـدفن الرمـزية باعتبارها محاولات سابقة لأوانها، وتباهى بأن غوستاف كان وفيرهيرن وفيـلي ـ غرفن وميترلنك ورنييه كانوا لايزالون في ذروة نشاطهم(١٣). وقد عبر فاليري عن ولاء لأفكار مالارميه بلغ من عمقه أنه يصعب علينا ألا نعتبره مكملا للرمزية رغم أنه عبر عام ١٩٣٨ ، بمناسبة الذكرى الخمسين لصدور البيان الرمزي ، عن شكه بوجود الرمزية ، وأنكر وجود إستطيقا رمزية . (١٤) غير أن مارسيل بروست صاغ مثل هذه الإستطيقا الرمزية صراحة في الجزء الأخير الذي نشر بعد حيـاته من سلسلته العظيمة **الزمن المستعاد** (١٩٢٦) Le Temps retrouve. بينما كان اتجاهه نحو معاصريه الرمزيين كثيرا ما يتسم بالغموض والسلبية . وكان بروست قد كتب عام ١٨٩٦ مقالة هـاجم فيها الغمـوض في الشعر(١٥). وكـان يحب ميترلنك ويكره بيغي Peguy وكلوديل . بل إنه كتب وصفاً ساخراً لرنييه هو عبارة عن وصف يتظاهر بالجدية لزكام أصابه (١٦). وعندما نشر **الزمن المستعاد** عام ١٩٢٦ وادعى فاليري لاربو بعد ذلك بسنوات قليلة أن بروست كان رمزيا كانت السريالية ، في الشعر الفرنسي على الأقل ، قد حلت محل الرمزية . (١٧)

لقد تتبعت كتب فرنسية كثيرة من كتب البحث الأدبي ، منها كتاب أندريه بار حول الرمزية (١٩١١) وخاصة كتاب غي ميشو **الرسالـة الشعريـة للرمزيـة** (١٩٤٧)، تتبعت بما يملكه المؤرخون من رؤيا مكتسبة حول أحداث الماضي ، مراحل الحركة الرمزية الفرنسية فربطت المرحلة الأولى ببودلير (الذي مات سنة ١٨٦٧) باعتباره الممهد لها ، والمرحلة الثانية بفيرلين ومالارميه حين كانا في قمة إبداعهما ، أي قبل ظهور جماعة عام ١٨٨٦ ، والمرحلة الثالثة بفترة رسوخ دعائم

الكلمة، والمرحلة الأخيرة هي التي تعود للقرن العشرين وما دعاه ميشو بالرمزية الجديدة التي تمثلها قصيدة «إلهة القدر الشابة» لفاليري وبشرى مريم لكلوديل، وكلاهما يعود لعام ١٩١٥. (١٨) ويبدو أن هذا المفهوم متناسق مقنع ولا يحتاج إلا إلى توسيعه ليشمل كتاب النثر والمسرح، أي ليشمل ويسمان Huysman بعد مسرحية **ضد الطبيعة** (١٨٨٤)، والأعمال المبكرة لجيد، وبعض أعمال بروست وليشمل من بين المسرحيين ميترلنك على الأقل الذي ضمن بمسرحياته **الدخيل** (١٨٩٥) **والعميان** (١٨٩٠) **وبلياس ومليساند** (١٨٩٢) دخولا محدودا للرمزية إلى عالم المسرح.

انتشر العلم بالحركة الفرنسية والإعجاب بها في الأقطار الأوروبية الأخرى بسرعة. لكن يجب علينا أن نميز بين نقل الأخبار عن الأحداث الفرنسية وحتى التعبير عن الإعجاب الذي أبداه المترجمون وبين انتقال الحركة الفرنسية إلى أدب آخر وتمثلها فيه.. وتختلف هذه العملية من بلد إلى آخر اختلافا كبيراً. ويجب تفسير هذا الاختلاف بالرجوع إلى التراث المختلف الذي واجهته البضاعة الفرنسية المستوردة في كل بلد.

ففي الإنكليزية أعطى كتابا جورج مور **اعترافات شاب** (١٨٨٨) **وانطباعات وآراء** (١٨٩١) معلومات متناثرة غالبا ماكانت تنقصها الدقة عن فرلين ومالارميه ورامبو ولافورغ. وقد وصف مور شعر مالارميه بأنه «شطحات ذهن مرهف». وعرف الرمزية تعريفا غريبا بقوله «إنها قولك عكس ماتقصد». وليست مقالات إدموندغوس الثلاث عن مالارميه التي تعود لعام ١٨٩٣ أفضل حالا. ولقد انقلب غوس ضد مالارميه بعد موته: «أما وقد فارقنا الآن فلا بد من قول الحقيقة بشأنه: لم يكن يستحق لقب الشاعر». لابل إن آرثر سمونز (الذي فتح كتابه **الحركة الرمزية في الأدب** (١٨٩٩) باب كل من إنكلترة وآيرلنده على مصراعيه للحركة) كان في البداية فاتر الشعور نحو الرمزية. فقد أشار في معرض مديحه لفرلين (في **مجلة الأكاديمية**، ١٨٩١) إلى «مدرسة الرمزيين الصغيرة التي كثر صراخها». وظل يشكو في مقالات تالية حول مالارميه من «هذرة

وأحاجيه»(١٩). غير أنه عاد وغير اتجاهه وكتب كتاب الحركة الرمزية الذي يعبر عن الإعجاب التام. لكن يجب ألا نبالغ في قيمة الكتاب من حيث كونه نقداً أدبياً أو تاريخياً. فما هو في الواقع إلا وصف انطباعي متعثر لنرفال وفلير دي ليل آدم ورامبو وفرلين ولافورغ ومالارميه وويسمان وميترلنك مع التركيز على فرلين. وليس هناك فصل مخصص لبودلير(٢٠). لكن أهم مافي الكتاب أن مؤلفه أهداه لوليم بتلر ييتس الذي أعلن سمونزأنه «كبير ممثلي تلك الحركة في بلدنا». وكان سمونز قد زار باريس لأول مرة عام ١٨٨٩ وزار مالارميه والتقى بويسمان وميترلنك، والتقى بعد ذلك بعام بفرلين الذي استضافه سمونز عام ١٨٩٣ خلال زيارته المشؤومة للندن. وكان سمونز يعرف ييتس معرفة عابرة منذ عام ١٨٩١، إلا أن صداقتهما توطدت عام١٨٩٥، أي بعد أن كان ييتس قد أنهى دراسته لبليك وبعد أن توسع هو في نظامه الرمزي الخاص به من صادر أخرى تشمل التراث الغيبي وبليك والفولكلور الآيرلندي. وكانت الطبعة التي حضرها ييتس عام ١٨٩٣ بالاشتراك مع إدون إلس من أعمال بليك تضم مقدمة عنوانها «ضرورة الرمزية». وفي عام ١٨٩٤ زار ييتس باريس بصحبة سمونز حضر هناك عرضا لمسرحية «أكسل» لفلير دي ليل آدم (٢١). وتعتبر مقالة ييتس «رمزية الشعر» (١٩٠٠) أول تعبير تام عن مذهبه الرمزي. (٢٢) ويظهر من الإهداء الذي وجهه سمونز لييتس إدراكه للرمزية كحركة عالمية. فهو يقول، مبالغاً كثيراً، «إن الرمزية في ألمانيا تجدها في كل الأدب، وروحها هي أعمق ما في إبسن، واستوعبت القوة الجديدة الوحيدة في إيطاليا ألا وهي قوة غابرييلي دانونزيو. وقد سمعت عن مجموعة من الرمزيين في الأدب الروسي، وعن أخرى في الأدب الهولندي، وهناك في البرتغال مدرسة صغيرة خاصة بها يقودها يوجينيو دي كاسترو. لابل إن هناك بوادر لها في إسبانيا».

كان على سمونزأن يضيف الولايات المتحدة. ولكن هل كان بوسعه ذلك عام ١٨٩٩؟ لقد ظهرت تقارير مبكرة حول الحركة الفرنسية اتسمت بالذكاء والتعاطف. إذ كتب ت. س. يري مقالة حول «آخر الاتجاهات الأدبية في

فرنسا» في مجلة الكوزموبولتن (١٨٩٢)، وكتب ت. جايلد مقالة حول «الحياة الأدبية في باريس ـ الشعر الجديد» في مجلة هاربر (١٨٩٦)، وكتب ألاين غورن مقالة حول «الرمزيين الفرنسيين» في مجلة سكربنر (١٨٩٣). وكتب فانس تومبسن الذي لايكاد يذكره أحد والذي رئس تحرير المجلة، ذات الاسم الغريب الآنسة نيويورك Mlle New York بعد عودته من باريس مباشرة، كتب عدة مقالات ذكية معظمها عن مالارميه عام ١٨٩٥ (أعيد نشرها في صور فرنسية عام ١٩٠٠)، تنقل بعض المعلومات الصحيحة عن نظرياته، بل إنها تحاول تفسير شعره بقدر من النجاح. (٢٣) لكن جيمس هونكر هو الذي صار المستورد الرئيس للأدب الفرنسي في الولايات المتحدة. ففي عام ١٨٩٦ كتب دفاعاً عن الرمزيين الفرنسيين ضد التهجمات التي ظهرت في مجلة ماكس نورداو الانحلال السخيفة وبدأ بكتابة سلسلة طويلة من المقالات حول ميترلنك ولافورغ وغيرهما دون أن يحاول إخفاء اعتماده على استاذه الفرنسي رمي دي غورمون الذي أهدى إليه الكتاب الذي ضم مقالاته أصحاب الرؤى (١٩٠٥) (٢٤). غير أن الأثر الفعلي للشعر الرمزي الفرنسي على الأدب الأمريكي تأخر كثيرا. وقد تتبع رينيه تويان في كتابه أثر الرمزية الفرنسية على الشعر الأمريكي (١٩٢٩) بعض الأصداء لدى بعض الناظمين الأمريكيين المنسيين في بدايات القرن العشرين، ولكن الاثر الفرنسي لم يظهر في شعر ذي بال إلا في شعر شاعرين أمريكيين كانا آنذاك يعيشان في إنكلترة هما عزرا باوند (حوالي ١٩٠٨)، وت. س. إليوت (حوالي ١٩١٤).

أما مؤخراً فقد صرنا نسمع عن فترة رمزية في الأدب الأمريكي شاعراها الرئيسان هما هارت كرين ووالس ستيفنز، بينما يظهر كل من هنري جيمس وفوكنر وأونيل بطرق مختلفة وفي مراحل مختلفة من حياة كل منهم أوجه شبه مهمة مع أساليبها وأهدافها. وقد كان كتاب قلعة أكسل (١٩٣١) لإدموند ولسون فيما يبدو أول كتاب نظر إلى الرمزية باعتبارها حركة عالمية، ومثل بييتس وجويس وإليوت وغيرترود شتاين وفاليري وبروست وتوماس مان باعتبارهم أعلام حركة اعتقد ولسون أنها انتهت وقت تأليفه الكتاب. ونحن نجد في هذا الكتاب ذلك المفهوم الذي يمكن

اعتباره بشكل عام جدا الأطروحة التي يقوم عليها البحث الراهن، ويشكل الفرضية الأساسية التي يستند عليها كثير من كتب التاريخ الأدبي التي كتبت منذ الاستعراض السريع الذي كتبه ولسون. كانت مصادر ولسون هي كتابات هونكر الذي أبدى ولسون نحوه إعجابا عظيما، وما تلقاه من علم بالأدب الفرنسي على يدي أستاذه كرستين غوس في جامعة برنستون.(٢٥). أما النظرة الثاقبة التي أوصلته إلى إدراك وحدة الحركة العالمية واستمراريتها فكانت نظرته هو، كما كانت الأسماء التي مثل بها من اختياره هو. قد نأسف لضمه غيرترود شتاين لتلك الأسماء. ولكن يصعب علي أن أسلم بأن كتاب ولسون كان له أثر يذكر خارج العالم الناطق بالإنكليزية.

غير أن حديث ولسون المتزن والمعتدل سرعان ما حلت محله في الولايات المتحدة محاولات لجعل التراث الأدبي الأمريكي كله تراثا رمزيا. وقد اعتمد كتاب ف. و. مانيسن **البعث الأمريكي** (١٩٤١) على التمييز بين الرمز والأليغوري تمييزا يشبه ماجاء به غوته شبهاً كبيراً. وعنده أن الأليغوري أدنى من الرمز: أي أن هوثورن أدنى من ملفل. أما تشارلز فيدلسون فيمحو في كتابه **الرمزية والأدب الأمريكي** (١٩٥٦) الفرق بين الرمزية الحديثة وبين استعمال الرومانسيين للرموز محواً تاماً. ويظهر عنده إمرسن وهوثورن وبو وملفل وثمن كرمزيين قبل الرمزية، ويرد أصولهم إلى المتطهرين الذين يعتبرهم فيدلر رمزيين محبطين غير مكتملين. وهنا يحق لنا الاعتراض بالقول إن المتطهرين كانوا يناهضون الصور والرموز وأن هناك هوة بين المفهوم الديني لعلائم العناية الربانية Signs وبين الاستعمال الاستطيقي للرموز Symbols في روايات هوثورن وملفل، وحتى في إستطيقية إمرسن ذات النزعة الأفلاطونية.(٢٦)

لايزال الفهم الرمزي للأدب الأمريكي سائداً هذه الأيام. وتعزى هذه السيادة إلى محاولة تعظيم الكتاب الأمريكيين بحيث يصبحون صانعي أساطير يأتون بدين بديل. وقد عبر جيمس بيرد عن ذلك دون مواربة في كتابه **إسماعيل** (١٩٥٦)، حين قال إن ملفل هو «أعظم مثال على الخالق الفنان الذي يعمل على

صنع الرموز الجديدة لتحل محل رموز المسيحية البروتستانتية الضائعة»(٢٧). كما وسع تيار بالغ النشاط في النقد الأمريكي التفسير الرمزي ليشمل كل أنواع الأدب وفتراته، فارضاً إياه على كتابات لاتضم ذلك المعنى، أو تضمه بعد القسر المتعنت في التفسير. وقد كان هاري ليفن محقاً حين شكا في خطاب له بعنوان «الرمزية في الرواية» (١٩٥٦) من أن «كل بطل قد يبدو بألف وجه، وكل بطلة قد تكون إلهة بيضاء متخفية، وكل رحلة لصيد السمك قد تبدو رحلة أخرى في طلب الكأس المقدسة»(٢٨). إن تأثير الأفكار المستمدة من أعضاء (مدرسة) كيمبرج في الأنثروبولوجيا ومن كارل ينغ تأثير واضح. وقد ظهر في دراسة نصوص القرون الوسطى اهتمام متجدد بمستويات المعنى الأربعة التي وصفها دانتي في رسالته لكان غراند، فاستخدمتها مجموعة كبيرة من الباحثين الأمريكيين، تحت تأثير د. و. روبرتسون بالدرجة الأولى، لتفسير جوسر ومؤلف قصيدة بيرل ولانغلاند، أو لإساءة تفسيرهم وفقا لها(٢٩). لكن على هؤلاء الباحثين أن يتذكروا أن توما الأكويني لم يعترف بغير المعنى الحرفي في أي عمل يؤلفه إنسان، وأنه وقف المعاني الثلاثة الأخرى على الكتاب المقدس(٣٠). لكن التفسير الرمزي يبلغ مداه من الحذلقة في كتابات نورثرب فراي الذي بدأ بكتاب عن بليك ونظر إلى الأدب ككل في **تشريح النقد** (١٩٥٧) باعتباره نظاما متكاملا من الرموز والأساطير «له عالمه الخاص، بحيث لم يعد تفسيراً للحياة أو الواقع، بل يضم الحياة والواقع في نظام من العلاقات اللغوية». ينتفي في هذا المفهوم المضخم كل الفروق بين الفترات والأساليب: «إن العالم الأدبي عالم يمكن لكل شيء فيه أن يتطابق مع كل شيء آخر»(٣١). لذا تختفي الفروق القديمة بين الأسطورة والرمز والأليغوري. وقد أعلى أحد أتباع فراي، وهو أنغس فلجر في كتابه **الأليغوري** (١٩٦٤) من شأن الأليغوري فجعلها وسيلة الفن الأساسية، أما فراي فلا يزال يتشبث بالرمزية لأنه يدرك «أن الناقد المفسر كثيراً ما يتحيز ضد الأليغوري دون أن يعرف السبب، وهو أن الأليغوري المتواصلة تحدد اتجاه تفسيره، ولذا تحد من حريته»(٣٢).

تختلف قصة انتشار الرمزية في الأقطار الأخرى اختلافاً كبيراً. فقد كان تأثيرها في إيطاليا ضئيلاً في الظاهر. ويعتبر الكتيب الذي نشره سوفيجي Soffici عن رامبو عام ١٩١١ بداية التأثير الرمزي الفرنسي عادة، لكن داعية آخر لمالارميه هو فتوريو بيكا الذي كان شديد الاعتماد على المصادر الفرنسية، خاصة على كتابات تيودور دي فيجيفا. ولاتستخدم مقالاته التي نشرها في **المجلة الأدبية** (١٨٨٥ - ١٨٨٦) حول الشعراء الفرنسيين كلمة الرمزية، ولكنه استعملها بدلاً من كلمتي الأدب المنحل decadent والبيزنطي عام ١٨٩٦(٣٣). أما اليوم فإننا نصف دانونزيو الذي عرف بعض الرمزيين الفرنسيين وأفاد منهم، بأنه من شعراء الانحلال، بينما نصنف الشعراء الذين التفوا حول أنغارتي ومونتالي بأنهم هرمسيون * hermetic. أما باسكولي ودينو كامبانا وآرتورو أونوفري فيدعوهم كتاب نشر حديثا هو كتاب **الفكرة الرمزية** (١٩٥٩) لماريو لوزي شعراء رمزيين، ولكن لوزي يستخدم كلمة الرمزية بمعنى يبلغ من اتساعه أن المؤلف يبدأ مختاراته الرمزية بأشعار من هولدرلن ونوفالس وكولرج ووردزورث، ويعتبر بو وبروانغ وباتمور وسونبرن وهيكنز وفرانسس تومبسن من المبشرين بها. لكن قائمة شعرائه الرمزيين من فرنسيين وروس وإنكليز وألمان وأسبان ويونانيين، قائمة معقولة على وجه العموم(٣٤). ولاشك في أن أونوفري قد تأثر بمالارميه ورودولف شتاينر من بعده تأثراً قوياً. أما باسكولي فلا يبدو لي رمزياً في شعره رغم تفاسيره المغرقة في الرمزية لدانتي. (٣٥) ولربما كان من الأفضل اعتبار كلمة « الهرمسية» ermetismo

---

*الهرمسية:
يطلق الإصطلاح (الذي يعود أصلاً إلى اسم الإله اليوناني هرميز) على الشعر الذي يستخدم الرموز الغيبية، وخاصة على مدرسة ازدهرت في النصف الأول من القرن العشرين تعود أصولها إلى أشعار نوفالس وبو ونظرياتها، كما تطورت على يد الرمزيين الفرنسيين من أمثال بودلير ومالارميه وفاليري. ومع أن أتباع المدرسة يضمون شعراء من مختلف البلدان. إلا أن مدلول الكلمة مؤخراً صار ينحصر في الشعراء الإيطاليين أمثال جوسبي أنغارتي وآرتورو أونوفري؛ أنظر
(المترجم)Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ed Alex Preminger.

الإسم الايطالي للرمزية: فلقد كان مونتالي وربما دينو كامبانا رمزيين بحق.

لكن بينما كانت الرمزية، كحركة أو مدرسة ذات ملامح محددة على الأقل، غائبة في إيطاليا، فإنها كانت بالغة الأهمية في تاريخ الشعر الإسباني. وقد بدأها الشاعر النيكاراغوي روبن داريو بعد مكوثه القصير في باريس عام ١٨٩٢. إذ كتب قصائد تحت تأثير الرمزيين، وخاطب في إحدى أناشيده مثلا الشاعر فرلين خطاباً ملتهب العاطفة(٣٦). كما غير تأثير الشعر الرمزي الفرنسي الأسلوب الخطابي الشائع في الشعر الغنائي الإسباني. ويبدو الشبه الوثيق بين شعر غيين Guillen وشعر مالارميه وفاليري أوضح من أن ينكره أحد، كما أن من الواضح أن الشاعر الأوروغوي خوليو هريرا ي ريسغ Julio Herrera y Reissig (١٨٣٧ - ١٩٠٩) ينتمي إلى التراث الرمزي، المغرق في الغموض غالباً.(٣٧) ومع ذلك فإن النقاد الإسبان يفضلون اصطلاح الحداثة Modernismo الذي يستخدمونه أحيانا بشكل يبلغ من اتساعه أنه يضم كل الشعر الإسباني الحديث بما في ذلك جيل ١٨٩٨، وكتاب النثر أثورين Azorin وباروخا Baroja وأنامونو الذين كانت علاقاتهم بالرمزية ضعيفة جداً(٣٨). إن الرمزية لاتنطبق إلا على اتجاه واحد من اتجاهات الأدب الإسباني الحديث لأن التراث الرومانسي الشعبي كان فيها أقوى منه في سواها. ويعتبر شعر غارثيا لوركا أفضل مثال معروف لذلك التوفيق الإسباني الخاص بين ما هو شعبي وما هو رمزي، بين الأغنية الغجرية والأسطورة. ومع ذلك فإن الإستمرارية التي نراها بين داريو وبين خيمينث وانطونيو ماخادو Machado وألبرتي ومن بعدهم غيين تبدو لي أمراً لايحتاج إلى بيان. أما جورجي غيين Jorge Guillen فلا يجد في محاضراته التي ألقاها في هارفرد تحت عنوان اللغة والشعر (١٩٦١) تسمية مقنعة. ولاتعني عنده «الملامح التي تتميز بها فترة من الفترات» أن هناك «أسلوباً جماعياً». وهو يرى أن إسبانيا استوعبت أقل من غيرها من تلك التسميات المذهبية. وكان الانقطاع عن الماضي فيها أبطأ منه في غيرها. ويقول «إن أي تسمية تسعى إلى إعطاء الوحدة لفترة تاريخية إنما هي مما يفرضه الخلف على السلف». ولكن مع أنه يتفادى اصطلاح الرمزية إلا أنه

يصف نفسه هو ومعاصريه وصفاً جيداً حينما يشرح مذهبهم المشترك: إيمانهم بتزاوج الفكرة والموسيقا - أي، باختصار، إيمانهم بمثل مالارميه الأعلى (٣٩). ويتفق مع هذا إعادة اكتشاف غونفورا من قبل كل من أورتيغاري غاست، وجيراردو دييغو، وداماسو ألونسو، وألفونسو رييس حوالي عام ١٩٢٧ متأثرين بإشارة غامضة من رمي دي غورمون: فهم يربطون بين غونغورا ومالارميه باعتبارهما الشاعرين اللذين وصلا أبعد مدى ممكن في تاريخ الشعر كله في البحث عن الشعر المطلق، عن جوهر المادة الشعرية. (٤٠)

لم يكن انتشار الرمزية في ألمانيا على تلك الدرجة من الشمول التي ظنها سمونز عام ١٨٩٩. وقد كان شْتِفان غيورغه Stefan George قد زار باريس عام ١٨٨٩ وزار مالارميه والتقى بالعديد من الشعراء، ولكنه تفادى - عامداً في رأيي - كلمة الرمزية لوصف الشعر الذي كتبه هو ومن التف حوله بعد أن عاد إلى ألمانيا. وقد ترجم مختارات من بودلير (١٨٩١)، وعيناتٍ أقل من شعر مالارميه وفرلين ورنبيه (في الشاعر المعاصر Zeitgenossische Dichter، ١٩٠٥)، أما شعره هو فلا تظهر فيه مشابه قوية مع الأساتذة الفرنسيين. ومن اللافت للنظر أن قصائد فيلي - غْرِفن يبدو أنها تركت أوضح الآثار على كتابات غيورغه نفسه(٤١). وفي عام ١٨٩٣ شكا أحد اتباع غيورغه، وهو كارل أوغوست كلاين في مقالة نشرها في دورية غيورغه **أوراق للفن** Blatter fur die Kunst ضد الرأي القائل باعتماد غيورغه على الفرنسيين. وقال إن فاغنر ونيتشه وبوكلن وكلنغر يثبتون وجود مناهضة داخلية ضد الطبيعية في ألمانيا كما في غيرها من البلدان الغربية(٤٢). وتحدث غيورغه نفسه فيما بعد عن الشعراء الفرنسيين باعتبارهم حلفاءه السابقين، كما أن كتاب غندولف المعتمد عن غيورغه يقلل من شأن التأثير الفرنسي عليه إن لم ينكره تماما(٤٣). لقد كان فريدرخ غندولف، من بين المنظِّرين في الحلقة الملتفة حول غيورغه، أشدَّهم ميلا للرمزية. وكتاباه **شكسبير والروح الألمانية** (١٩١١) **وغوته** (١٩١٦) مبنيّان على أساس التمييز بين الرمز والأليغوري، مع اعتبار الرمز أعلى مرتبة دائما(٤٤). إلا أن اصطلاح الرمزية لم

ينتشر في ألمانيا كاسم لأي مجموعة معينة رغم أن هوفمانشتال في «حديث حول الأشعار» " Das Gesprach uber Gedichte " (١٩٠٣) وصف الرمز بأنه العنصر الوحيد الذي لاغنى للشعر عنه(٤٥). ورغم أنه قد ثبت الآن تأثير رامبو على غيورغ تراكل من خلال الترجمة الألمانية فيما يبدو(٤٦)، إلا أننا لو تفحصنا الكتب الألمانية المخصصة لأدب القرن العشرين لوجدنا أن اصطلاح الرمزية نادر الاستعمال. لقد وجدت فصلا بهذا العنوان في كتاب **شعر القرن العشرين** Die Dichtung des. 20. Jahehunderts (١٩٣٦) لفيلي دوفه Willi Duwe يتناول هوفمانشتال وداوتندي وكالي ورلكه وغيورغه بينما يتناول كتاب **الشعر كتاريخ (الشعر الألماني من عام ١٨٨٥ إلى عام ١٩٤٧)** Literatur als Geschichte (١٩٤٧) من تأليف ي. هـ. لويت Luth هؤلاء الشعراء أنفسهم تحت اسم الرومانسية الجديدة والانطباعية. لكن الكتاب يضم في جزء آخر منه فصلا عنوانه الرمزية الموازية Parasymbolismus يتناول موزل Musil وبروخ Broch. أما هيوغو فريدرخ فيتفادى الاصطلاح في كتابه **بنية القصيدة الغنائية الحديثة** Struktur der modernen Lyrik (١٩٥٦)، ويقول إن التلاحق السريع للأساليب الحديثة ـ الدادائية والسريالية والمستقبلية والتعبيرية والأونانمية، والهرمسية وما أشبهها ـ يخلق خداعا بصريا يخفي حقيقة الاستمرارية المباشرة التي نلحظها في شعر مالارميه وفاليري وغيين وأنغارتي وإليوت(٤٧). وتضيف المختارات الموجزة في مؤخرة الكتاب كلاً من سان جون بيرس وخمينث وغارثيا لوركا وألبرتي ومونتالي إلى هذه الأسماء. وأنا أرى أن الأسماء التي تضمها قائمة فريدرخ هي أسماء كبار الرمزيين رغم اعتراض فريدرخ على التسمية. ومن الواضح أن الباحثين الألمان لم يقتنعوا بالاصطلاح رغم أن فلفغانغ كايزر دعا في مقالته عن «الرمزية الأوروبية» (١٩٥٣) إلى استخدام مفهوم واسع الدلالة ضم تحته، إلى جانب الشعراء الفرنسيين، كلا من دانونزيو وييتس وفاليري وبروست وفرجنيا وولف وفوكنر(٤٨).

أما في روسيا فنجد أقوى مجموعة رمزية دعت نفسها بذلك الاسم، وقد

تساعد العلاقات القوية مع باريس آنذاك على تفسير ذلك، وربما ساعد أيضا شعور الروس القوي بوجود تراث رمزي في كنيستهم، وعند بعض المفكرين الأورثودوكس من الجيل السابق. وقد اعتبر فلاديمير سولوفْيُفْ ممهدا لحركتهم. وفي عام ١٨٩٢ كتب زِنايْدا فِنْغِروفا مقالاً متعاطفا عن الرمزيين الفرنسيين لمجلة **أنباء أوروبية** Vestnik Evropy(٤٩). بينما أثارت مجلة ماكس نورد أو **الانحلال** Entartung ضجة فيما كتبته من وصف ساخر عن الشعر الفرنسي الحديث كان له آثاره على كتاب **ما الفن** لتولستوي حتى في عام ١٨٩٨- وقد تصدر بريوسوف جماعة الرمزيين فترجم مسرحية **الدخيل** L'Intruse لميتزلنك، وكتب قصيدة بعنوان «من رامبو» يعود تاريخها لعام ١٨٩٢(٥٠). وفي عام ١٨٩٤ نشر مجلدين صغيرين تحت عنوان **الرمزية الروسية** Russkie - simvolisty. وفي تلك السنة كتب بريوسوف قصائد ذات عناوين مثل «على غرار الرمزيين الفرنسيين»، و«على طريقة ستيفن مالارميه» (رغم أن هذه القصائد لم تنشر حتى سنة ١٩٣٥) ونشر ترجمة **لقصص بلا كلمات** Romances sans paroles لفرلين(٥١). واتصل بريوسوف فيما بعد برنيه غيل تلميذ مالارميه واستمد منه فكرة التوزيع الآلي - الأوركسترالي في الشعر، وهي الفكرة التي لعبت فيما بعد دوراً عظيماً في نظريات الشكليين الروس(٥٢). وكان ديمتري ميريجكوفسكي Mere zhkovsky في تلك الأثناء (١٨٩٣) قد نشر بياناً عنوانه **حول أسباب انحطاط الأدب الروسي المعاصر والاتجاهات الجديدة فيه**، شجع فيه على تبني الرمزية رغم أن أمثلته كانت ألمانية شملت غوته والرومانسيين وليس الفرنسيين(٥٣). لقد شكل كتيب ميريجكوفسكي إرهاصا بالانقسام الذي كان سيحصل في الحركة الرمزية الروسية. إذ أن الجيل الأصغر سناً الذي يشمل بلوك فياجسلاف إيفانوف وبيلي ابتعدوا بأنفسهم عن بريوسوف. وانتقد بلوك في إحدى يومياته المبكرة (١٩٠١ - ١٩٠٢) بريوسوف باعتباره منحلاً decadent وعارض رمزية بويوسوف الباريسية برمزيته هو، الروسية، التي تمتد جذورها إلى شعر تيوتجيف وفيت وبولونسكي وسولوفيف(٥٤). وقد شاطر فياجسلاف

إيفانوف بلوك رأيه هذا عام ١٩١٠. إذ أن التأثر الفرنسي بدا له أنه «لايروق إلا للمراهقين، وهو تأثير عقيم في الواقع»، أما رمزيته هو فتستمد قوتها من القومية الروسية ومن التراث الصوفي العام(٥٥). أما بيلي فقد أضاف فيها بعد العلوم الغيبية ورودولف شتاينر وأنثروبوسوفيته* anthropsophy غير أن مجموعة الشعراء الذين دعوا أنفسهم** Acmeists (القمميين) (غومليوف وآنا أخمتوفا وأوسب ماندلشتام) كانت امتداداً مباشراً للرمزية(٥٦). فمجرد استشهادهم بالرمزي المبكر إنوكِنْتي أِنْنْسكي يبين اتصال حركتهم بالرمزية رغم عزوفهم عن الغيبيات وتركيزهم على ما اعتبروه وضوحاً كلاسيكياً. لقد سيطرت الرمزية على الشعر الروسي بين عامي ١٨٩٢ و١٩١٤ عندما نودي بشعار المستقبلية وهاجم الشكليون الروس ذلك المفهوم الذي يرى أن الشعر برمته هو الصور.

وإذا ألقينا نظرة سريعة على بقية الأقطار السلافية فإن ما يدهشنا هو تنوع ردود فعلها. فقد عرفت بولنده تطورات الحركة الفرنسية في وقت مبكر، وتأثر الشعر البولندي بالحركة الرمزية الفرنسية، ولكن البولنديين فضلوا تعبير «بولنده الفتاة» Mtoda Polska وقد بحث فلهلم فِلْدمان الشعر البولندي المعاصر في كتابه الأدب البولندي المعاصر Wspotczesna literatura polska باعتباره شعرا « انحلال»، ولكن شعر فسبيانسكي Wyspianski (وهو الشاعر الرمزي الذي لا مراء في رمزيته) يبحث في فصل عنوانه «على قمم الرومانسية»(٥٧). وتتحدث كل تواريخ الأدب التي رأيتها عن «الحداثة»، و«الانحلال»، و«المثالية»،

* الأنثروبوسوفية:

هي العلم بطبيعة الإنسان، أو الحكمة الإنسانية. [المترجم].

** القمميون:

** يشكلون مدرسة في الشعر الروسي الحديث من أعضائها آنا أخمتوفا، وغورودتسكي، وغومليوف وماندلستام. وقد تحلّق أعضاء هذه المدرسة حول مجلة أبولو، وناهضوا غموض الرمزية، وحاولوا التوصل إلى «الوضوح الأبولوني». والشاعر عندهم ليس نبياً بل صاحب صنعة. انظر Acmeism في Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Premingcr.[المترجم].

و«الرومانسية الجديدة»، وأحيانا تدعو شاعراً مثل مريام (زينـون بْشِسْمِتْسكي Zenon Przesmycki) رمزياً، ولكنها لا تستعمل الاصطلاح كاسم عام لفترة من فترات الأدب البولندي(٥٨).

أما في تشيكوسلوفاكيا فقد كان الوضع الأدبي شبيها بالوضع في روسيا. فقد دعي كل من برشيزينا Brezina وسوفا Sova وهلافاجك Hlavacek شعراء فرعيين، وفكرة وجود مدرسة «أو مجموعة الأقل) من الشعراء التشيكيين الرمزيين فكرة ثابتة. أما صفة الحداثة Moderna فترتبط بالمدرسة الإنحلالية، مدرسة نهاية القرن، وهي المجموعة التي يمثلها الشاعر أرنوشْت برجازكا Prochazka (وربما كان ذلك بسبب مجلة المجلة الحديثة Moderni Revue التي أسست عام ١٨٩٤). لكن شاعراً إنشاديا متفائلاً بـل ألْفيّاً Chiliastic [أي مؤمنـاً بعودة المسيح ليحكم شخصيا على الأرض في الفترة الألفية] مثل برشيزينا لا يمكن ولم يمكن حشره مع تلك المجموعة. وقد كتب الناقد العظيم جالدا F. X. Salda عن «مدرسة الرمزيين» منذ عام ١٨٩١، ودعا فرلين وفليير ومالارميه أساتذتها، ولكنه أنكر وجود مدرسة للرمزيين ذات معتقدات ثابتة وقوانين ودساتير(٥٩). وقد شرحت أول مقالة مهمة له، وهي «التركيبية في الفن الجديد» (١٨٩٢)، المذهب الإستطيقي عند موريس وإنكان لقرائه التشيكيين الذين كانوا آنذاك لا يزالون يعتمدون على النماذج الألمانية(٦٠).

يثير التفاوت في انتشار تأثير الحركة الفرنسية، وفي قبول اصطلاح الرمـزية مسألة ما إذا كان بوسعنا تفسير هذا التفاوت تفسيراً علميا. ذلك أن عزو الكثير لعامل الصدفة وللاتصالات العابرة والميول الشخصية تبدو في عصر التفسيرات العلمية هذا أقرب إلى الهرطقة والغيبيات. لماذا نجح الاصطلاح ذلك النجاح الهائل في فرنسا والولايات المتحدة وروسيا، وإلى درجة أقل في إنكلترة وإسبانيا، ولم يكد ينجح أبدا في إيطاليا وألمانيا؟ لقد ظهر في ألمانيا جدل طويل الأمد حول الرمز منذ أيام غوته وشلنغ، وكان فريدرخ تيودور فشر قد بحث في الرمز قبل ظهور الحركة الفرنسية، ومع ذلك فإن الاصطلاح لم يشع(٦١). هناك الكثير من

التفسيرات: منها تصميم الشعراء على الابتعاد بأنفسهم عن التطورات الفرنسية، ومنها نجاح مصطلحي الحداثة والرومانسية الجديدة. غير أن تعدد التفسيرات هذا يدل على أن المتغيرات من الكثرة بحيث إننا لا نستطيع تفسير هذا التفاوت بأي طريقة منتظمة.

أما إذا انتقلنا أخيرا إلى القضية الأساسية، ألا وهي قضية المحتوى الدقيق للاصطلاح فإننا نجد أن علينا أن نميز بين الدّوائر الأربع ذات المركز الواحد والتي تحدد مداه. فالرمزية في أضيق معانيها تدل على المجموعة الفرنسية التي دعت نفسها رمزية عام ١٨٨٦. وكانت النظرية عند هؤلاء الشعراء في بداياتها. فقد أرادوا أن يبتعد الشعر عن الخطابية- أي أنهم طالبوا بالانقطاع عن تراث هوغو والبرناسيين-، وأرادوا للكلمات ألا تقول فقط بل أن توحي، وأرادوا استعمال الكنايات والأليغوري والرموز لا كمحسنات بديعية، بل كأسس تنتظم حولها قصائدهم. وأرادوا أن يكون شعرهم موسيقياً، أي أن يتوقفوا عمليا عن استعمال الإيقاعات الخطابية التي تفضي إليها الأبيات الإسكندرية الفرنسية [أي ذات الإثنى عشر مقطعاً]، وأن يتوقفوا أحيانا عن استعمال القوافي. ولربما كان الشعر الحر (الذي يعزى ابتكاره إلى غوستاف كانْ عادة) أشد إنجازاتهم مقاومة لعوادي الزمن لأنه انتصر على كل التقلّبات التي تصيب الأساليب. وقد لخّص كانْ نفسه مذهب الرمزية بأنه بكل بساطة «مذهب يناهض الطبيعية والنثرية في الشعر، ويبحث عن الحرية في الجهود الفنية، وأنه ردة فعل ضد تزمت البرناسيين والطبيعيين»(٦٢). لكن هذا الكلام يبدو قليل الشأن هذه الأيام لأن التحرر من القيود شعار عدد لا يحصى من الحركات الفنية.

من الأفضل إذن أن ننظر إلى الرمزية من منظور أوسع، أي باعتبارها تلك الحركة الفرنسية العريضة التي تبدأ بنرفال وبودلير وتنتهي بكلوديل وفاليري. وبوسعنا أن نعيد صياغة النظريات التي قدمت، وسنواجه بعدد كبير منها. بوسعنا أن نصف الرمزية وصفاً أكثر تجسيداً فنقول مثلا إن الصورة في الشعر الرمزي تصبح شيئاً والعلاقة بين الناقل والمنقول في الكناية تنعكس. وقد نضيف أن ما يقال ينفصل عن الموقف، أي أن الشاعر يقلل من أهمية المكان والزمان ومن

التاريخ والمجتمع، وأن العالم الداخلي أو الديمومة بالمعنى البِرْغْسوني يشار له عادة بالـ «هو» أي الشيء أو الشخص الخفي. وقد نقول إن الخبر النحوي يتحول إلى مبتدأ. ولا شك في أن شعراً مثل هذا يمكن تبريره من خلال النظرة الغيبية للعالم. ولكن لا ضرورة لذلك. فقد تعني الرمزية الإحساس بالتماثل، والسعي وراء شبكة من التطابقات، أو من بلاغة التحولات التي يعكس كل شيء فيها كل شيء آخر. وهذا ما يفسر الدور الحاسم الذي يلعبه تبادل الحواس synaesthesia الذي غدا في ذلك الوقت، رغم استناده على الحقائق الفسلجية وارتباطه بالشعر منذ وجد، مجرد حيلة أسلوبية يسهل تقليدها ونقلها(٦٣). وهذا الوصف يمكننا تفصيله إلى حد كبير إذا تذكرنا أن الأسلوب والنظرة إلى العالم يسيران جنبا إلى جنب وأنهما معاً، ومعاً فقط، يفسران طبيعة أيّ فترة من الفترات، بل أي شاعرٍ من الشعراء.

دعوني الآن أحاول أن أبين على الأقل كيف تباينت، بل تعارضت، أفكار اثنين من الشعراء ارتبط اسماهما معاً، هما بودلير ومالارميه. فإستطيقية بودلير إستطيقية رومانسية بالدرجة الأولى، لا بمعنى الإفراط في العاطفة وعبادة الطبيعة والإعلاء من شأن الأنا، وهي الأمور الجوهرية في الرومانسية الفرنسية، بل بالمعنى الذي نجده في التراثين الإنكليزي والألماني اللذين يتضمنان تعليم الخيال الخلّاق وبلاغة التحولات والتماثل الشامل. ورغم وجود اتجاهات ثانوية في إستطيقية بودلير إلا أنه في أفضل حالاته يدرك دور الخيال. أو «الخيال البناء» كما يدعوه، وهو اصطلاح تعود أصوله إلى كولرج.(٦٤) فالخيال يعطينا معنى ميتافيزيقيا، أو «علاقة إيجابية مع اللانهائي».(٦٥) والفن عالم آخر، يعيد تشكيل الطبيعة، ومن ثم يضفي الطابع الإنساني عليها. ويلغي الفنان، عن طريق ما يخلق، الهوة بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة. «وعلى الفن أن يخلق سحرا موحيا يضم الذات والموضوع معا، يضم العالم الخارجي والفنان نفسه». (٦٦).

أما مالارميه فيقول العكس تقريبا رغم أوجه الشبه السطحية، ورغم إعجاب

الشاعرين المشترك بكل من بو وفاغنر. لقد كان مالارميه أول شاعر يعبر عن سخطه العميق نحو لغة التفاهم العادية، مما دعاه إلى محاولة خلق لغة للشعر منفصلة تمام الانفصال بشكل أكثر انسجاما مما فعله الحريصون على المعجم الشعري من ممارسي «الأسلوب الصعب» Trobar Clus أو غونغورا، أو معاصر مالارميه، جيرارد مانلي هيكنز. ومما لاشك فيه أن جانبا من محاولة تحوير اللغة كان جانبا سلبيا هو استبعاد المجتمع والطبيعة وشخص الشاعر نفسه. لكن جانبا آخر منها كان إيجابيا، وهو أن تصبح اللغة «حقيقية» مرة ثانية، أن تصبح سحرا، أن تصبح الكلمات أشياء. وأنا لا أعتقد أن هذا يكفي لوصم مالارميه بالصوفية. وحتى ما ينادي به من تجاوز الشخصية ليس بالأمر الصوفي. فاللاشخصية هي الموضوعية، هي الحقيقة. والفن يسعى نحو المثال الذي يعيا، في نهاية المطاف، عن التعبير لأنه يبلغ من تجريده وعموميته حدا ينفي عنه أي صفة مجسدة. وكلمة «زهرة» عنده شعرية لأنها توحي له «بتلك الزهرة الواحدة الغائبة عن كل طاقات الزهور». (٦٧) وهكذا فإن الفن ليس بمقدوره إلا الإيحاء والإشارة، لا التحوير والتحويل كما هي الحال عند بودلير. وما «الرمز» إلا وسيلة من وسائل التوصل إلى تلك النتيجة. ولذا فإن إستطيقية مالارميه «السلبية» ـ فيما يقال ـ ليست بالشيء الغامض. إذ أن أصولها تعود إلى الشعور بالعقم، بالضعف، بالصمت النهائي. كان مالارميه من الساعين نحو الكمال وأراد تحقيق المستحيل، كتابة الكتاب الذي ينهي كل الكتب. «كل ما على الأرض موجود لكي يوضع في كتاب». (٦٨) وقد أراد مالارميه، كالكثير من الشعراء قبله، أن يعبر عن سر الكون، ولكنه شعر أن هذا السر لا يتصف بالغموض الدامس واستحالة الكشف فقط، بل بالخواء والفراغ والصمت. إنه العدم نفسه. وليس هناك مايدعو إلى العودة إلى البوذية، أو هيغل، أو شوبنهاور، أو فاغنر لتفسير ذلك. (٦٩) إذ يكفي التذكير بجو التشاؤم الذي ساد القرن التاسع عشر وبالأفلاطونية المحدثة في الإستطيقا. يبحث الفن عن المطلق ولكنه يعجز عن الوصول إليه. جوهر العالم هو العدم، ولا يستطيع الشاعر الكلام إلا عن هذا العدم. الفن وحده يدوم في هذا العالم. وأهم وظيفة

للإنسان هي أن يغدو فنانا، شاعرا يمكنه أن ينقذ شيئا من حطام الزمان العام. والعمل، أو الكتاب (إن شئنا إستعمال كلام مالارميه)، معلق فوق الفراغ، فوق العدم الصامت الذي يخلو من الآلهة. وهكذا انفصل الشعر انفصالا لا رجعة فيه عن الواقع المجسد، عن التعبير عن شخصية الشاعر، عن أي بلاغة أو عاطفة، وصار علامة تدل على لا شيء. (٧٠) أما عند بودلير فإن الشعر يغير الطبيعة، ويقطف الأزهار من الشر، ويخلق أسطورة جديدة، ويوفق الإنسان والطبيعة.

لكن لو تفحصنا الشعر الذي كتبه رمزيو هذه الفترة لما أرضانا ما صاغوه من نظريات حول الخيال والإيحاء والشعر الصافي أو المطلق.

أما في الدائرة الثالثة من الدوائر المجردة التي أشرنا إليها فإن بوسعنا أن نطلق اصطلاح الرمزية على الفترة كلها على المستوى العالمي. كل الاصطلاحات اعتباطية، ولكن يمكن الدفاع عن اصطلاح الرمزية لأن جذوره تمتد في مفاهيم الفترة بوصفه اصطلاحا له معنى محدد يفصل الفترة المشار إليها عن الفترة التي سبقتها، فترة الواقعية أو الطبيعية، أما الاختلاف عن الرومانسية فليس بتلك الدرجة من الوضوح لأن الرمزية هي في بعض نواحيها امتداد للرومانسية، الألمانية منها بوجه خاص، والفرنسية أيضا، كما بيّن ذلك حديثا فيرنر فورتريده في كتابه **نوفالس والرمزية الفرنسية** (١٩٦٣). (٧١) ولكن الاتصال المباشر بين الفرنسيين والرومانسيين الألمان جاء متأخرا، ويجب ألا نبالغ في أهميته. ويبدو أن جان توريل في مقالة له بعنوان «الرومانسيون الألمان والرمزيون الفرنسيون» كان أول من نبه إلى تلك العلاقة. (٧٢) وقد جاءت مقالة ميترلنك عن نوفالس (١٨٩٤) ومجموعته الصغيرة من المختارات الشعرية (١٨٩٦) في فترة متأخرة من عمر الحركة. (٧٣) غير أن فاغنر كان بطبيعة الحال حلقة الوصل بين الرمزيين والأساطير الألمانية مع أن اتجاه مالارميه كان يتجاذبه الإعجاب بالموسيقا، والسخرية من المواضيع التي تناولها فاغنر. (٧٤) وكان هاينه الذي دعا نفسه راهب الرومانسية المطرود Romantique defroque قد لعب في وقت أبكر دور الوسيط، ولكنه دور بولغ في أهميته في دراسة كورت فاينبرغ هنري هاينه

بشير **الرمزية الفرنسية** (١٩٥٤). (٧٥) ويجب ألا ننسى أن أعمـال ي. ت. أ. هوفمان ترجمت بشكل واسع إلى الفرنسية، وهي أعمال كان بوسعها أن تـزود الرمزيين بالمواضيع الغيبية، وبالنظرة المتعالية للموسيقا، وبنظرية تبادل الحواس وتطبيقها.

ولربما فاقت هذه الصلات أهمية تلك الصلات غير المباشرة التي جاءت عن طريق الكتّاب الإنكليز: من خلال الفصل الذي كتبه كارلايل عن الرمزية في **الخيّاط وقد خيط من جديد**، والمقالة التي خصصها لنوفالس، ومن خلال كولرج الذي استمد منه بودلير، عن طريق وسيط آخر هو السيدة كرو، تعريفه للخيال الخلّاق، ومن خلال إمرسن الذي ترجمه إدغار كينيه Quinet. (٧٦)

كذلك عرف المفكرون الفرنسيون في أوائل القرن التاسع عشر نظرية الرمزية على الأقل من خلال تطبيقها الواسع على كل الأديان وهو ما قام به كرويتزر الذي ترجم كتابه **الرمزية** إلى الفرنسية عام ١٨٢٥. (٧٧) وقد استعمل بيير لرو فكرة «الشعر الرمزي» بشكل بارز في أوائل الثلاثينات. (٧٨) كما كان هناك إدغار ألن بو الذي أخذ عن كولرج وأوغوست فلهلم شليغل وبدا أنه يستبق آراء بودلير بشكل جعل بودلير يقتبس منه كما لو أنه كان هو بو، مسقطا علامات الاقتباس في بعض الأحيان. (٧٩)

غير أن التأثير الهائل الذي مارسه بـو على الفـرنسيين يـوضح الفـرق بين الرومانسية والرمزية بجلاء. فبو لا يمثل فلسفة الرومانسيين حول العـالم، ولا الإستطيقا الرومانسية التي تنظر للخيال باعتباره مغيرا للطبيعة. لقد أجـاد من وصف بو بأنه «الملاك في الآلة»، ذلك أنـه يمزج بـين الإيمان بـالتكنيك، بـل بالتكنولوجيا والشك في الإلهام وعقلانية القرن الثامن عشر من ناحية، وبين إيمان غيبيّ بـالجمال الخـارق. (٨٠) والشك في الإلهـام والعداء للطبيعـة هما النقطتان الحاسمتان اللتان تفصلان بين الرمزية والرومانسية. ويشترك كل من بودلير ومالارميه وفاليري في هذا الشك، بينما يبدو رلكه، الذي يعتبر رمزيا في الكثير من طرائفه وآرائه، رومانسيا من الطراز الأول في اعتماده على لحظات الإلهام. وهذا ما دعا

هيوغو فريدرخ إلى استبعاده من كتابه عن القصيدة الغنائية الحديثة، والحط من شأنه في فقرة قاسية من فقرات كتابه. (٨١) وهذا هو السبب الذي لابد من أجله أن تفشل أي محاولة لجعل مالارميه حفيدا روحيا لنوفالس كما يحاول فورتريده أن يفعل. قد نسلم بأن مالارميه يسعى نحو التعالي، ولكنه تعال فارغ، أما نوفالس فيعشق وحدة العالم ذي السر المكنون. كان الرومانسيون ـ باختصار ـ روسويين. أما الرمزيون، بدءا ببودلير، فيؤمنون بخطيئة الإنسان، أو يعرفون ـ إذا تفادوا المصطلحات الدينية ـ أن الإنسان محدود، وأنه ليس مخّلص الطبيعة، كما اعتقد نوفالس. وقد تحددت نهاية الفترة الرومانسية بوضوح بانتصار الوضعية والنظرة العلمية، وهو الانتصار الذي سرعان ما أدى إلى تبدد الأوهام والتشاؤم. وكان أكثر الرمزيين غير مسيحيين، بل ملحدين، حتى ولو حاولوا اكتشاف دين جديد في الغيبيات أو غازلوا الأديان الشرقية. كانوا متشائمين دون أن يكونوا بالضرورة قد قرأوا شوبنهاور وإدوارد فون هارتمان كما فعل لافورغ، قبل الخضوع لتيار الانحلال السائد، أو لاتجاهات نهاية القرن(٨٢).

كما أن الرمزية تختلف اختلافا بينا عن الحركات الطليعية الجديدة التي ظهرت بعد عام ١٩١٤ كالمستقبلية، والتكعيبية، والسريالية، والتعبيرية وما إليها. فقد تهاوى الإيمان باللغة في هذه الحركات بأكمله بينما احتفظت اللغة عند كل من مالارميه وفاليري بقوتها المعرفية، بل حتى بقوتها السحرية ومجموعة قصائد فاليري سميت بحق **تعاويذ**. وأورفيوس هو البطل الأسطوري عند الشاعر يسحر الحيوانات والأشجار والحجارة. أما في الفن الأحدث عهدا فإن فكرة المماثلة تختفي تماما، وليس عند كافكا شيء منها. وفن مابعد الرمزية فن تجريدي، أليغوري لا رمزي. والصورة عند السرياليين لا شيء خلفها: أقصى ما هنالك أنها تطفو على السطح من عالم اللاوعي عند الفرد.

نصل أخيرا إلى أعلى درجات التجريد، أي إلى الدائرة الرابعة: إلى استعمال الرمزية في الأدب ككل، في كل العصور. هنا تفقد الكلمة، بعد أن انطلقت من عقالها التاريخي، أي محتوى مجسد وتصبح مجرد اسم لظاهرة تكاد تكون عامة في

كل الفنون.

هذه التأملات يجب أن تفضي بنا إلى ما لا يزيد عن توصية: أي إلى استعمال المعنى الثالث للكلمة، إلى تسمية تلك الفترة من فترات الأدب الأوروبي-الواقعة بين عام ١٨٨٥وعام ١٩١٤تقريبا- فترة الرمزية وإلى اعتبارها حركة عالمية انبثقت أصلا من فرنسا ولكنها أنتجت كتابا عظاما وشعرا عظيما في غيرها من الأقطار: في آيرلندة وإنكلترة: ييتس وإليوت، في الولايات المتحدة: والاس ستيفنز وهارت كرين، في ألمانيا: غيورغو ورلكه وهفمانشتال، في روسيا: بلوك وإيفانوف وبيلي، في إسبانيا وأميركا الجنوبية: داريو وماخادو وغيلين. وإذا وسعنا مدلول الرمزية ليشمل النثر أيضا (وهذا ما يجب أن نفعله) لرأيناها موجودة في الأعمال المتأخرة لهنري جيمس، وفي أعمال جويس، وفي الأعمال المتأخرة لتوماس مان، وفي أعمال بروست، وفي الأعمال المبكرة لجيد وفوكنر، وفي أعمال د. هـ. لورنس. وإذا أضفنا المسرح لوجدناها في المراحل المتأخرة من أعمال إبسن وسترندبرغ وهاوبتمان، وفي أعمال أونيل. وهناك نقد رمزي متميز: هناك إستطيقا عند مالارميه وفاليري، وأفكار أقل تماسكا عند ريمي دي غورمون وإليوت وييتس، ومدرسة مزدهرة تقوم على التفسير الرمزي، خاصة في الولايات المتحدة. والكثير من النقد الفرنسي الجديد رمزي صراحة. فالكتيب الجديد لرولان بارت، النقد والحقيقة (١٩٦٦) يدعو إلى الحرية المطلقة في التفسير الرمزي.

غير أن علينا ألا ننسى ما بدأنا بالتذكير به، ألا وهو أن مفهوم الفترة لا يستنفد معانيها. فهذا المفهوم ليس مفهوما يسمي صنفا تكون فيه الأعمال المفردة أمثلة على ذلك الصنف. بل هو فكرة تنظيمية تكون في صراع مع ما سبقها وما لحقها من مثل فنية. وفي الفترة مدار البحث كانت قوة الأعمال المتخلفة من الفترة السابقة عظيمة بشكل خاص. فقد مثّلت مسرحية النساجين لهاوبتمان في نفس السنة التي بدأت فيها مجلة أوراق للفن Blatter Fur die kunst (١٨٩٢). وكتبت قصائد عن السيدة الجميلة لبلوك سنة كتابة مسرحية الأعماق لغوركي

(١٩٠١). وقد ظهر الصراع أحيانا في أعمال الكاتب نفسه، وأحيانا في ثنايا العمل الفني نفسه. وقد دعا إدموند جالو Jaloux جويس «واقعيا ورمزيا في آن معا». (٨٣) وهذا يصح بالنسبة لبروست ومان. فرواية **يوليسيس** تمزج بين الرمزية والطبيعية مزجا لا نجده في أي كتاب آخر من كتب تلك الفترة ـ مزجا يبلغ درجات عليا وينتج توترا حادا ـ. وقد حاضر جويس في تريست عن كاتبين إنكليزيين لا ثالث لهما وهما: ديفو [الواقعي] وبليك [الرمزي]. (٨٤)

يجب أن يتنامى قبول اصطلاح الرمزية مع تنامي الاتفاق على الفترات الرئيسة في تاريخ الأدب الأوروبي ليضاف إلى الفترات الخمس الأخرى. ولكن حتى لو انتصر اصطلاح آخر (وليس من بين كل الاصطلاحات التي تخطر على ذهني ما يفضله ولو من بعيد) فإن علينا دائما أن نعترف أن هذه الكلمة قد أدت وظيفتها كأداة من أدوات التاريخ الأدبي إذا كانت قد جعلتنا نفكر لا بأعمال بعينها، أو بكتاب بعينهم، بل بمدارس واتجاهات وحركات وبامتداداتها العالمية. والرمزية على الأقل مصطلح أدبي يساعدنا على مجابهة اعتماد الكثير من التقسيمات الزمنية في التاريخ الأدبي على التاريخ السياسي والاجتماعي (فاصطلاح الإمبريالية الذي تستخدمه مثلا التواريخ الأدبية الماركسية اصطلاح لا معنى له عندما يطبق على شعر تلك الفترة). أما الرمزية فهي اصطلاح.. «يمهد للتركيب، ويبعد أذهاننا عن ركام الملاحظات والحقائق، ويمهد السبيل لتاريخ يكتب في المستقبل عن الأدب بوصفه من الفنون الجميلة». (٨٥)



(١) برلين، ١٩١٢.

Max Schlesinger, **Geschichte des symbols**

(٢) انظر بحثي: «مفهوم الباروك في البحوث الأدبية»

"The Concept of Baroque in literary Scholarship"

(١٩٤٥) والحاشية الإضافية التي أضيفت له سنة (١٩٦٢) في مفاهيم نقدية **Concepts of Criticism** (نيوهيفن، ١٩٦٣)، ص٦٩ - ١٢٧.

(٣) يبدو أن كتاب يوجين فولف: أحدث التيارات الأدبية ومبدأ الحداثة

Eugen Wolff, **Die jungste literaturstromung und das Prinzip der Moderne**

(برلين، ١٨٨٧) هو مصدر هذه الصيغة. وفي سنة ١٨٨٤ كتب أرنو هولتس يقول: «على الشاعر أن يكون حديثاً - حديثاً من رأسه حتى أخمص قدميه».

(٤) انظر بحثي: «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي»

"Periods and Movements in literary History"

في الكتاب السنوي للمعهد الإنكليزي، ١٩٤٠ (نيويورك، ١٩٤١)، ص٧٣ - ٩٣.

English Institute Annual, 1940

والفصل المعنون «التاريخ الأدبي» "Literary History" في كتاب نظرية الأدب الذي شاركني أوستن وارن في كتابته (نيويورك، ١٩٤٩).

Theory of Literature

(٥) انظر بحثي: «مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي» (١٩٤٩)

"The Concept of Romanticism in Literary History"

في مفاهيم نقدية **Concepts of Criticism**

(نيـو هيفن، ١٩٦٣)، ص١٢٨ ـ ١٩٩، والمقـاطـع الخـاصـة بـالـرمـز والأليغوري في كتابي تاريخ النقد الحديث (٤ أجزاء، نيو هيفن، ١٩٥٥ ـ ١٩٦٥)،

History of Modern Criticism

١/٢١٠ ـ ٢١١، ٢/٤١ ـ ٤٢، ٧٦، ١٧٤ ـ ١٧٥، ٣/٢٢١ ـ ٢٢٢.

(٦) كان بول بورد في جريدة الزمان **Le Temps**

يوم ٦ آب ١٨٨٥ هو المعتدي. وقد اقتبس قول موريَس [الذي ترجم في المتن] عن كتاب ميشو: الرسالة الشعرية للمدرسة الرمزية (٣ أجـزاء، ١٩٤٧)، ٢/٣٣١.

Guy Michaud, **Message Poetigue du symbolisme**

(٧) أعيد نشر هذا البيان في كتاب اندريه بار: الرمزيـة (باريس، ١٩١١)، ص١١٠.

Andre Barre, **Le Symbolisme**

(٨) عن م. ديكودان: أزمة القيم الرمزية (تولوز، ١٩٦٠)، ص٢٣.

M. Decaudin, **La Crise des valeurs symbolistes**

(٩) انظر بار، ص١٦٠ ـ ١٦١. أما بيتا فرلين فنجـدهما في قصـائد هجـائية (١٨٦٠).

Invectives

(١٠) ميشو، ٢/٣٣٥.

(١١) ن. م. ، ص٣٣٥ وما بعدها، وقارن ص٤٢٧ وما بعدها. وانظر تيودور دي فيجيفا أساتذتنا (باريس، ١٨٩٥)، ص١١٥ ـ ١٢٩.

Teodor de Wyzewa, **Nos Maitres**

وبالنسبة لموريَس انظر بول دلسيم: أحد منظّري الرمزية: شارل موريَس

Paul Delsemme, **Un Theoricien du symbolisme**

(باريس، ١٩٥٨)، وانظر بشـان ويزيـوا كتاب إلغـال. دوفال: تيـودور دي

فيجيفا: **ناقد بلا وطن** (جنيف، ١٩٦١).

Elga L Duval, **Teodor de Wyzewa: Critic without a Country**

(١٢) هذا كلام اقتبسه ديكودان، ص١٥، عن مجلة الدير (حزيران، ١٨٩٤).

L'Ermitage

(١٣) في مجلة الشعر والنثر ١ (آذار - نيسان - أيار، ١٩٠٥)، ص٧٩.

Vers et prose

(١٤) «وجود الرمزية» "Existance du symbolisme"

(١٩٣٨) في **الأعمال** Oeuvres، ط البْلياد (باريس، ١٩٥٧)، ١/٦٨٦ - ٧٠٦.

(١٥) «ضد الغموض» "Contre l'Obscurite"

المجلة البيضاء **Revue blanche**

(١٥ تموز ١٨٩٦)، أعيدت طباعة المقال في أخبار **Chroniques**

(١٦) لمزيد من التفاصيل انظر كتاب ولتر أ. ستراوس: **بروست والأدب** Walter A. Strauss, **Proust and Literature** (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٥٧)، ص١٩١ - ١٩٣، ٢٠٤.

(١٧) مقدمة كتاب إميريك فيزيه: **إستطيقية مارسيل بروست** (باريس، ١٩٣٣).

Emeric Fiser, **L'Esthetique de Marcel Proust**

(١٨) انظر أيضا بحث ميشو «الرمزي والرمزية»

Michaud, "Symbolique et Symbolisme"

منشورات الرابطة الدولية للدراسات الفرنسية، ٦ (١٩٥٤)، ص٧٥ وما بعدها.

Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Francaises

(١٩) انظر بشأن المراجع بحث بروس موريسْت: «أوائل النقاد الإنكليز والأمريكيين للرمزية الفرنسية».

Bruce Morrissette, "Early English and American Critics of French Symbolism"

في دراسات على شرف فريدريك و. شبلي (سينت لويس، ١٩٤٢)، ص١٥٩ - ١٨٠.

Studies in Honor of Frederick W. Shipley

(٢٠) أضيف فصل عن بودلير في الطبعة الموسَّعة سنة ١٩١٩.

(٢١) انظر مقدمة رتشارد إلمان لطبعة سنة ١٩٥٨ (نيويورك) من الحركة الرمزية.

The Symbolist Movement وانظر بالنسبة لسِمْنز كتاب روجيه لومبرو: آرثر سمونز: سيرة نقدية (لندن، ١٩٦٣)

Roger Lhombreaud, **Arthur Symons, A Critical Biography**

وكتاب روث زابرِسْكي تِمْبِل: سيمياء الناقد: دراسة في كيفية دخول الرمزية الفرنسية إلى إنكلترة (نيو هيفن، ١٩٥٣).

Ruth Zabriskie Temple, **The Critic's Alchemy: A Study of the Introduction of French Symbolism into England.**

(٢٢) أعيدت طباعة المقال في كتاب أفكار حول الخير والشر (١٩٣٠)

Ideas of Good and Evil

ثم في كتاب مقالات ومقدمات (نيويورك، ١٩٦١)، ص١٥٣ - ١٦٤.

Essays and Introductions

(٢٣) انظر بحث موريسِتْ المشار إليه أعلاه، حاشية رقم ١٩.

(٢٤) انظر آرنولد ت. شْواب: ج. هونِكَر: ناقد الفنون السبعة

Arnold T. Schwab, **J. G. Huneker, Critic of the Seven Arts**

(ستانفْرد، ١٩٦٣).

(٢٥) انظر بشأن هونكركتاب إدموند ولسون: كتب كلاسيكية وأخرى تجارية

Edmund Wilson, **Classics and Commercials**

(نيويورك، ١٩٥٠)، ص١١٤ وكتابه شواطىء الضياء (نيويورك، ١٩٥٢)، ص٧٣.

The Shores of Light

أما المقالة التي تتقدم هذا الكتاب فتتناول غوس.

(٢٦) قارن كتاب أورسُلا بروم: **التايبولوجية الدينية في الفكر الأمريكي**

Ursula Brumm, **Die religiose Typologie im amerikanischen Denken**

(ليدن، ١٩٦٣)، ص٨١ وما بعدها مثلا.

(٢٧) بولتمور، ١٩٥٦، ص١٥ من مادة التقديم.

James Baird, **Ishmael**

(٢٨) **سياق النقد** (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٥٧)، ص٢٠٧.

Harry Levin, **Contexts of Criticism**

(٢٩) أشير بشكل خاص إلى كتاب د. و. روبرتسن: **مقدمة إلى تشوسر**

D. W. Robertson, **A Preface to Chaucer** (برنستون،١٩٦٣)، وكتاب

د. و. روبرتسن وب. ف. هوبي: **بيرس الحراث وتراث الكتاب المقدس**

D. W. Robertson and B. F. Huppe, **Piers Plowman and Spiritual Tradition**

برنستون، ١٩٥١).

(٣٠) قارن بحث مورتن بلومفيلد: «الرمزية في أدب القرون الوسطى»،

Morton Bloomfield, "Symbolism in Medieval Literature"

الفلولوجيا الحديثة Modern Philology

٥٦ (١٩٥٨)، ص٧٣ - ٨١، وفيه يقتبس الكاتب ما يلي من كتاب توما الأكويني:

المسائل المفضلة، ٧ أ-١٦ **Questiones quodlibetales**

«لا يمكن الإتيان في أي من العلوم، أو مجال من مجالات الجهد الإنساني،

أو حديث من الأحاديث بأكثر من المعـاني الحرفيـة، اللهم إلا في الكتاب المقدس الذي جاء به الروح القدس، وما الإنسان إلا وسيلة».

(٣١) برنستون، ١٩٥٧، ص١٢٢، ١٢٤.

Northrop Frye, **The Anatomy of Criticism**

(٣٢) ن. م. ، ص٩٠.

Northrop Frye, **The Anatomy of Griticism**

(٣٣) انظر أولغا راغوسا: «فتوريو بيكا: أول المبشرين بالرمـزية الفـرنسية في إيطاليا».

Olga Ragusa, "Vittorio Pica: First Champion of French Symbolism in Italy"

إيتـالِكـا Italica، ٣٥ (١٩٥٨)، ص٢٥٥ - ٢٦١، ولـويجي دي نـارْدِس: «انتقادات أولية لدراسة عن فتوريو بيكا والانحلالية الفرنسية».

Luigi de Nardis, "Prospettive critiche per uno studio su Vittorio Pica e il decadentismo francese"

مجلة الأدب الحديث المقارن، ١٩ (١٩٦٠)، ص٢٠٢ - ٢٠٩.

Rivista di letterature moderne e comparate

(٣٤) ميلانو، ١٩٥٩. Mario Luzi, **L'Idea simbolista**

يذكر لوزي، إضافـة إلى الفرنسيـين، كلا من بـريوسـوف وبالمـونت وإيفـانوف وبلوك وييتس وإليـوت وغيورغـه وهوفمامشتـال ورلكـه وينْ وباسكولي ودانوتريو وأونوفري وكامبانا وداريـو وأنتونيـو ماخـادو وجِمِينْث والشاعر اليوناني خانتزوبُلْس.

(٣٥) باسكولي: **منيرفا الخفية** Giovanni Pascoli, **Minerva oscura** (١٨٩٨) في مؤتمرات ودراسات عن دانتي (١٩٢١)، إلخ.

Conferenze e studi dantesche

(٣٦) تبدأ قصيدة «فرلين: استجابة» "Verlaine: Responso"

هكذا: «أيها الأب السيد الساحر، أيها الشاعر السماوي».

"Padre y maestro magico, liriforo celeste"

انظر بالنسبة لداريو كتاب ي. ك. ماب: **الأثر الفرنسي في أعمال روبن داريو** (باريس، ١٩٢٥).

E. K. Mapes, **L'Influence francaise dans l'oeuvre de Ruben Dario**

(٣٧) انظر بيرنر جيكوفات: **خوليو هيراراي ريسخ** (بيركلي، ١٩٥٧).

Bernard Gicovate, **Julio Herrera y Reissing**

(٣٨) انظرغوستاف زيبنمان: **القصيدة الحديثة في أسبانيا** (شتتغارت، ١٩٦٥)،

Gustave Siebenmann, **Die moderne Lyrik in Spanien**

خاصة ص ٤٣ وما بعدها، وغييرمو دياث بلاخا: **الحداثة في مقابل جيل ٩٨**

Guillermo Diaz-Plaja, **Modernismo frente a Noventa y Ocho**

(٣٩) كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٦١، ص٢١٤.

Jorge Guillen, **Language and Poetry**

(٤٠) رمي دي غورمون: **مشيات أدبية**

Remy de Gourmont, **Promenades litteraires**

السلسلة السادسة، (باريس، ١٩١٢)، داماسو الونسو: **غونغورا والأدب المعاصر**

Damaso Alonso, **Gongora y la literatura contemporanea**

(سانتاندر، ١٩٣٢)، وفي **دراسات ومقالات حول غونغورا** (مدريد، ١٩٥٥).

Estudios y ensayos gongorinos

(٤١) انظر ب بوشِنْشتاين: «تأثير الرمزية الفرنسية على القصيدة الغنائية الألمانية في أوائل القرن العشرين»، يوفوريون، ٥٨ (١٩٦٤)، ص٣٧٥ ـ ٣٩٥،

B. Boschenstein, "Wirkungen des franzosischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende"

ويذكر فيرنر فورتر يده في «أصداء مباشرة للشعر الفرنسي في أعمال شتفان غيورغه»،

Werner Vordtriede, "Direct Echoes of French Poetry In Stefan George's Works"

ملاحظات لغوية معاصرة **Modern Language Notes**

٦٠ (١٩٤٥)، ص٤٦١ ـ ٤٦٨، مماثلات تافهة لأشعار بودلير ومالارميه.

وهناك المزيد من ذلك في كتاب كلود ديفيد: شتفان غيورغة: أعماله الشعرية (باريس ١٩٥٢).

Claude David, **Stefan George. Son Oeuvre Poetique Blatter fur die Kunst**

(٤٢) أوراق للفن

الجزء الأول، رقم ٢ : «حول شتفان غيورغه والفن الجديد»،

"Uber Stefan George, eine neue Kunst"

أعيد طبع المقال في رسالة شتفان غيورغه (برلين، ١٩٣٥)، ص٦٩ ـ ٧٠.

Die Sendung Stefan Georges

(٤٣) «نجم الإتحاد»، "Stern des Bundes"

عن ديفيد، ص٢٨٥، انظر فريدرخ غندولف: غيورغه (برلين، ١٩٢٠)، ص٥٠ ـ ٥١.

Friedrich Gundolf, **George**

(٤٤) انظر شكسبير والروح الألمانية (برلين، ١٩١٤)، ص١ ـ ٢،

Friedrich Gundolf, **Shakespeare und der deutsche Geist**

للتعرف على تفريق غندولف بين الرمز والأليغوري، كذلك غوته (برلين، ١٩١٦)، ص١٦، ٢٨ لتقسيمه لأعمال غيته.

(٤٥) الأعمال النثرية، ٢/١٠٤. Hofmannsthal, **Prosa**

(٤٦) انظر بوشنشتاين، كما في الحاشية ٤١ أعلاه، وهربرت لندنبرغر:

«غيورغ تراكل ورامبو»،

Herbert Lindenberger, "Georg Trakl and Rimbaud"

الأدب المقارن **Comparative Literature**

١٠ (١٩٥٨)، ص٢١ - ٣٥. وكان تراكل قد قرأ الترجمة التي قام بها
ك. ل. آمر (الإسم المستعار لكارل كلامر) عام ١٩٠٧.

(٤٧) هامبورغ، ١٩٥٦، ص١٠٨.

Huho Friedrich, **Struktur der modernen Lyrik**

(٤٨) في رحلة محاضرات، (بيرن، ١٩٥٨)، ص٢٨٧ - ٣٠٤.

Wolfgang Kayser, **Die Vortragsreise**

(٤٩) المجلد التاسع (١٨٨٢)، ص١١٥ - ١٤٣، أعيد نشره في كتاب
الخصائص الأدبية (سينت بطرسبرغ، ١٨٩٧).

Zinaida Vengerova, **Literaturnye Kharakteristiki**

(٥٠) قارن ح. دونْچن: تأثير الرمزية الفرنسية على الشعر الروسي (لاهاي،
١٩٥٨)، ص٢٣.

G. Donchin, **The Influence of French Symbolism on Russian Poetry**

(٥١) الأشعار غير المطبوعة **Neizdannye stikhotvoreniya**

(موسكو، ١٩٣٥)، ص٢٤٦، ٤٢٨.

(٥٢) رسائل رينيه غِل **Lettres de Rene Ghil**

(باريس، ١٩٣٥)، ص١٣ - ١٦، ١٨ - ٢٠، وكتاب غِل: رسالة في
الكلمة (باريس، ١٨٨٦). **Traite du verbe**

(٥٣) حول أسباب الانحطاط والتيارات الجديدة في الأدب الروسي
المعاصر (سينت بطرسبرغ، ١٨٩٣).

Dimitri Merezhkovsky, **O Prichinakh upadka i o novykh techenyakh sovremennoy russkov literatury**

(٥٤) «يوميات ألكساندر بلوك في صباه» (١٩٠١ ـ ١٩٠٢)،
"Yunocheski dnevnik Aleksandra Bloka"
Literaturnoe Nasledstvo التراث الأدبي
٢٧ ـ ٢٨ (١٩٣٧)، ص٣٠٢.

(٥٥) «ما تدعو له الرمزية» "Zavety simvolisma"
أبولو، ٨ (١٩٠١)، ص١٣، **Apollon**
وفي كتاب التخم والأخدود **Borozdy i mezhi**
(موسكو، ١٩١٦)، ص١٣٣.

(٥٦) هناك بحث جيد لهذا الموضوع في مقال يوري شتريدْتَر: «الشفافية والاستلاب: حول نظرية الصورة الشعرية في الحداثة الروسية»
Jurij Striedter, "Transparenz und Vermfremdung: Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne"
في كتاب استطيقا الحلول: تأملات إستطيقية، تحرير فلفغانغ آيزر (ميونخ، ١٩٦٦)، ص٢٦٣ ـ ٢٨٩.
Immanente Aesthetik: Aesthetische Reflexion, ed. Wolfgang Iser

(٥٧) في الجزء الثالث.
Wilhelm Feldmann, **Wspolczesna literatura polska**

(٥٨) كان زينون بْشِسْمِسْكي قد كتب مقالا عن ميترلنك سنة ١٨٩١ في مجلة العالم (Swiat) وانظر هِنريك ماركيفج: «بولونيا الفتاة والمذاهب الفكرية»
H. Markiewicz, "Mloda Polska i 'izmy'"
في من قضايا الأدب البولوني في القرن العشرين (وارسو، ١٩٦٥)
Z Problemow literatury polskiej XX wieku
١/٧ ـ ٥١، وخاصة ص١٥، ويضم كتاب تيوفيل فاينسكي تاريخ الأدب البولوني (وارسو، ١٩٤٦)
Teofil Wojenski, **Historia literatury polskiej**

فصلاً بعنوان «الرمزية» "Symbolizm" وآخر بعنوان «الرومانسية الجديدة في بولونيا» "Neoromantysm w Polsce"

بينما يضم كتاب الرومانسية الجديدة البولونية ليوليان كشيجانوفسكي
Julian Krzyzanowski, **Neoromantyzm Polski, 1890-1918**
فصلاً بعنوان «الدراما الطبيعية الرمزية» (ص١٨٢ وما بعدها).
"Drama naturalistyczno-symboliczny"

(٥٩) في «حول المدرسة الرمزية» " O skole symbolistu" البيان النقدي **Kriticke projevy** (براغ، ١٩٤٧)، ١/١٨٥- ١٨٦، وقد نشر المقال أصلا بعنوان Zaslano في مجلة **الصحيفة الأدبية Literarni listy ١٣** (١٨٩١)، ٤٦ - ٤٨، ٦٥ - ٦٦، ٨٥ - ٨٦، وانظر ج. بستوريس: ببليوغرافيا بأعمال ف. إكس جالدا (براغ، ١٩٤٨)، ص ٧٩. J. Pis-torius, **Bibliografie dila F. X. Saldy**

(٦٠) التركيبية في الفن الجديد " Syntetism v novem unmeni " وقد نشرت أصلا في الصحيفة الأدبية (١٨٩١ - ١٨٩٢)، انظر بحثا موجزا لها في بحثي المعنون «النقد التشيكي الحديث والبحث الأدبي»، " Modern Czech Criticism and Literary Scholarship" في **مقالات عن الأدب التشيكي** (لاهاي، ١٩٦٣، ص ١٧٩ - ١٨٠. **Essays on Czecn Literature**

(٦١) «الرمز» (١٨٨٧)، Das Symbol، القديم والحديث: سلسلة جديدة (١٨٨٩) Friedrich Theodor Vischer, **Altes und Neues. Neue Folge**.

(٦٢) اقتبسه ديكودان في الأزمة **La Crise**، [هامش رقم ٨]، ص ١٥ عن مجلة **المجتمع الجديد La Societe nouvelle** (نيسان، ١٨٩٤).

(٦٣) انظر المقالات الكثيرة التي كتبها ألبرت فِلِك، مثل «الحساسية المزدوجة في تاريخ الأفكار» Albert Wellek, " Das Doppelempfinden in der

Geistesgeschichte" في مجلة الإستطيقا **Zeitschrift fur Aesthetik** ٢٣ (١٩٢٩)، ص١٤ - ٣٢، «الحساسية المزدوجة في القرن الثامن عشر»، "Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert" الفصلية الألمانية لعلم الأدب وتاريخ الأفكار، ١٤ (١٩٣٦)، ص٧٥ - ١٠٢. **Deutsche Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**

(٦٤) «الخيال البناء»، "Constuctive imagination" اقتبسه بالإنكليزية عن كتاب كاثِرن كرو: الجانب الليلي من الطبيعة، Catherine Crowe, **The Night Side of Nature** في **فوائد إستطيقية**، ط. كونراد (باريس، ١٩٢٣)، ص ٢٧٩.

(٦٥) ن. م.، ص ٢٧٥. Curiosites esthetiques Conrad ed.

(٦٦) الفن الرومانسي **L'Art romantique** Conrad ed. ص كونراد (باريس، (١٩٢٥)، ص ١١٩.

(٦٧) الأعمال الكاملة **Oeuvres completes,** Pleiade ed. ط البلياد (باريس، ١٩٤٩)، ص ٣٦٨.

(٦٨) ن. م.، ص ٣٧٨.

(٦٩) جَمَعَ جاك شيرر في التعبير الأدبي في أعمال مالارميه (باريس، ١٩٤٧)، Jacques Scherer, L'Expression litteraire dans l'oeuvre de Mallarme ص ١٥٥ وما بعدها، البراهينَ على اتصالِ مالارميه بالأفلاطونية والغيبية. وكان مالارميه قد أنكر علمه بالبوذية في حديث حول الشعر، تحقيق هـ. موندور **Propos sur la poesie,** ed. H. Mondor (موناكو، ١٩٤٦)، ص٥٩. أما هاسي كوبرمان فيبالغ في تأثير فاغنر وذلك في كتابه إستطيقية ستيفان مالارميه (نيويورك، ١٩٣٣)، Hasye Cooperman, **The Aesthetic of Stephane Mallarme** والدليل على

اهتمام مالارميه بهيغل موجود في رسالة كتبها فلير دي لِيلْ آدم إلى مالارميه واقتبسها هنري موندور في حياة مالارميه (باريس، ١٩٤١)، ص٢٢٢ .H Mondor, **Vie de Mallarme** «وبالنسبة لهيغل فإنني سعيدا جداً لأنك أبديت بعض الاهتمام بذلك العبقري المدهش».

(٧٠) انظر غي ديفل : إستطيقية ستيفان مالارميه (باريس، ١٩٥١). Guy Defel, **L'Esthetique de Stephane Mallarme**.

(٧١) Werner Vordtriede, **Novalis und die franzosischen Symbolisten** (شتتغارت، ١٩٦٣).

(٧٢) في أحاديث سياسية وأدبية (أيلول، ١٨٩١). **Entretiens politiques et litteraires**

(٧٣) في المجلّة الجديدة (١٨٩٤) **La Nouvelle Revue** وفي مريدو سايي طبقاً لبعض الكتابات الناقصة (بروكسل، ١٨٩٥). Les Disciples a Sais suivi de fragments أما المقالة عن نوفالس فموجودة في كنز البسطاء (١٨٩٦). **Le Tresor des humbles**

(٧٤) قارنْ مقالة «رخارد فاغنر: تأملات شاعر فرنسي» (١٨٨٥) "Richard Wagner: Reverie d'un poete francais في الأعمال **Oeuvres**، ص ٥٤١ - ٥٤٥.

(٧٥) Kurt Weinberg, **Henri Heine : Heraut du symbolisme francais** (نيوهيفن، ١٩٥٤).

(٧٦) يضم كتاب أ. ج. ليمان، إستطيقا المدرسة الرمزية في فرنسا ١٨٨٥ - ١٨٩٥ (أكسفورد، ١٩٥٠) بعض الأفكار الجديرة بالاعتبار. A. G. Lehmann, **The Symbolist Aesthetic in France**

(٧٧) ظهر كتاب فريدرخ كرويتزر الرمزية والأساطير عند الشعوب القديمة Friedrich Creuzer, **Symbolik und Mythologie der alten Volker** (١٨١٠). بعنوان أديان القدماء من خلال أشكالها الرمزية

Religions de L'antiquite considerees dans leurs formes symbolistes بترجمة قام بها ج. د. غينيو عام ١٨٢٥.

(٧٨) انظر مقالته «في الأسلوب الرمزي» " Du Style symbolique "العالم Le Globe (٢٩ آذار و٨ نيسان ١٨٢٩)، وسلسلة المقالات التي نشرها في المجلة الموسوعية (١٨٣١). La Revue Encyclopedique. وانظر كتابي تاريخ النقد الحديث ٣/٢٧ ـ ٢٨. History of Modern Criticism.

(٧٩) يقتبس بودلير مقالة «المبدأ الشعري» " The Poetic Principle " كاملة في المقالة التي كتبها عن غوتييه. انظر أيضا مقالة مارسيل فرانسون: «بوويودلير» " Marcel Francon, " Poe et Baudelaire منشورات الرابطة اللغوية الحديثة PMLA، ٦٠ (١٩٤٥)، ص ٨٤١ ـ ٨٥٩.

(٨٠) انظر الفصل الذي كتبته في تاريخ النقد الحديث، ٣/١٥٢ ـ ١٦٣. History of Modern Criticism

(٨١) بنية الشعر الغنائي الحديث، ص١١٦، وفي الطبعة المنقحة (١٩٦٣)، ص ١٦١ ـ ١٦٢. Struktur der modernen Lyrik.

(٨٢) انظر المراجعة التي كتبها هانس روبرت ياوس لكتاب مورتريده: نوفالس ونشرها في مجلة دراسات رومانية [لاتينية حديثة] ٧٧ (١٩٦٥)، ١٧٤ ـ ١٨٣. Romaische Forschungen

(٨٣) اقتبسه هاري لِفِن في كتـاب جيمس جويس Harry Levin, James Joyce (نورفُكْ، كِنيتِكِتْ، ١٩٤١)، ص١٩.

(٨٤) انظر رتشارد إلْمان: جيمس جويس Richard Ellmann, James Joyce (نيويورك، ١٩٥٩)، ص٣٢٩ـ ٣٣٠. دُعِيَتْ المحاضرات التي ألقاها عام ١٩١٢ «الواقعية والمثالية في الأدب الإنكليزي». " Verismo ed idealismo nella letteratura inglese

(٨٥) انظر كتابي مفاهيم نقدية، ص١١٤. Concepts of Criticism

الفصــل التاســع

الأدب المقـارن : اسمــه وطبيعتـه*

ربما كان من المفيد أن ننعم النظر في تاريخ اصطلاح «الأدب المقارن»، وأن نحاول تحديـد معانيـه في اللغات الـرئيسة لأنـه كان مثـار قدر كبـير من الجدل والتفسيرات وسوء الفهم. ولن نستطيع تحديد مداه ومحتواه إلا إذا فعلنا ذلك. وسنبدأ بالمعاجم وتطور الدلالات التاريخية ثم نمضي بعد ذلـك إلى استعراض موجز للدراسات المقارنة التي يؤمل أن تفضي بنا إلى بعض النتائج التي لن تخلو من الفائدة بالنسبة للموقف الراهن. فلا يزال «الأدب المقارن» موضوعا خلافيّاً، كفكرة ومجال دراسة.

ليس هنـاك فيما يبـدو أي مشكلات تتعلق بـالكلمتين اللتـين يتكون منهـما الاصطلاح، كلٍّ عـلى حدة. فكلمـة Comparative (مقارن) تـرد في اللغة الإنكليـزيـة الـوسيـطة، ولا شــك في أنها مستعـارة من الكلمــة الـلاتينيــة Comparativus، وترد كذلك في أعمال شكسبير، عندمـا يهاجم فـولستاف الأمير هال بقوله إنه «ألعنُ أميرٍ شابٍّ لطيفٍ، سـريعِ المقـارَنات» عـلى سبيل المثال(١). وترد الكلمة عام ١٥٩٨ في عنوان مقال كتبه فرانس ميرز هو: «بحث مقارن في شعرائنا الإنكليز والشعراء اليونانيين واللاتينيين والإيطاليين»(٢). كما ترد الصفة في عناوين عدد من كتب القرنين السابع عشر والثامن عشر. ففي عام ١٦٠٢ نشر وليم فُلْبِك كتاباً بعنوان **بحث مقارن في القوانين**. كما صادفتُ كتاباً بعنوان **تشريح مقارن للحيوانات المتوحشة** نشر عام ١٧٦٥. وقد نشر مؤلف الكتاب جون غريغوري في العام التالي كتاباً بعنوان **نظرة مقـارنة بـين وضع**

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Name and Nature of Comparative Literature (p.p. 1 — 36) من كتاب Discriminations للمؤلف.

الإنسان وملكاته ووضع الحيوان وملكاته. وقد صاغ المطران روبرت لوث هدف الدراسة المقارنة صياغة جيدة في محاضراته التي كتبها باللاتينية حول شعر العبرانيين الديني، حين قال: «يجب أن نرى كل شيء بأعينهم [أي أعين العبرانيين القدماء]، وأن نقيس الأمور بمقاييسهم، وأن نحاول قراءة العبرية كالعبرانيين بقدر المستطاع. وعلينا أن نكون كعلماء الفلك بالنسبة لذلك الفرع من علمهم الذي يدعونه مقارنا، ولذلك فإنهم في سعيهم لتكوين فكرة واضحة عن نظام الأفلاك العام وأجزائه المختلفة يتصورون أنفسهم وهم يخترقون الكون ويستعرضونه منتقلين من كوكب إلى كوكب بحيث يصبحون من سكان كل كوكب لفترة قصيرة من الزمن»(٣). وقد أعلن توماس وارتن في مقدمة الجزء الأول من كتابه **تاريخ الشعر الإنكليزي** الذي كان فتحاً جديداً في موضوعه أنه سيقدم «عرضاً مقارنا لشعر الأمم الأخرى»(٤). وتحدث جورج إلِسْ في كتابه **عينات من شعر أوائل الشعراء الإنكليز** (١٧٩٠) عن دارسي التاريخ القديم، الذين «غالبا ما نجحت براعتهم في ملاحظة العديد من خصائص المجتمع، وتطور الفنون والعادات واستخلاصها عن طريق النقد المقارن» من كتب التاريخ التي كتبت في العصر الوسيط(٥). وفي سنة ١٨٠٠ نشر تشارلز دِبْدِنْ كتاباً من خمسة أجزاء عنوانه **تاريخ شامل للمسرح الإنكليزي يتقدمه عرضٌ مقارنٌ وافٌ للمسارح الآسيوية واليونانية والرومانية والإيطالية والبرتغالية والألمانية والفرنسية وغيرها**. وقد عبر هذا الكتاب تعبيراً كاملاً عن فكرة الأدب المقارن، ولكن اصطلاح الأدب المقارن نفسه لم يرد لأول مرة إلا في رسالة كتبها ماثيو آرنولد عام ١٨٤٨ يقول فيها: «إن إنكلترة متخلفة كثيرا عن القارة الأوروبية من بعض النواحي. هذا واضح الآن رغم أن الاهتمام بالآداب المقارنة خلال نصف القرن الماضي كان حريا بإيضاح الأمر للجميع»(٦). لكن ذلك كان في رسالة خاصة لم تنشر إلا سنة ١٨٩٥، ولاتعني كلمة «مقارنة» هنا أكثر من «التي يمكن مقارنتها مع بعضها». لقد كان الاستعمال الحاسم للاصطلاح باللغة الإنكليزية هو استعمال هَجِسُنْ مَكُولي بُزْنِتْ المحامي الآيرلندي الذي صار فيها بعد أستاذ الدراسات

الكلاسيكية والأدب الإنكليزي في الكلية الجامعية بأوكلاند بنيوزيلنده، وذلك حين استعمل الاصطلاح عنواناً لكتابه الذي نشره عام ١٨٨٦. وقد أثار الكتاب، باعتباره جزءاً من السلسلة العلمية العالمية التي كانت تصدرها دار نشر كيغن بول وترنج وتروبنر، بعض الاهتمام فراجعه مثلا وليم دين هاولز باستحسان(٧). كما ادعى بُزْنِتْ في مقالة بعنوان: «علم الأدب المقارن» أنه «كان أول من بيّن منهج العلم الجديد ومبادئه ومثّل له، وأنه كان أول من فعل ذلك لا في الإمبراطورية البريطانية فحسب، بل في العالم أجمع»(٨). لا شك في أن ذلك هراء حتى ولو حددنا الأدب المقارن بالمعنى الخاص الذي أعطاه بزنت له. فالاصطلاح الإنكليزي لايمكن بحثه بمعزل عن مثيليه في فرنسا وألمانيا.

يتضح سبب تأخر الاصطلاح الإنكليزي في الظهور إذا أدركنا أن اللغة الإنكليزية لم تكن تحبذ جمع الكلمتين «الأدب المقارن» معاً لأن كلمة «الأدب» فقدت معناها القديم: «معرفة أو دراسة الأدب»!. وأخذت تعني «الكتابات الأدبية بشكل عام»، أو «كتابات فترة معينة أو بلد معين، أو منطقة معينة». وقد اكتمل هذا التحوّل في أيامنا هذه، ومما يدل عليه رفض الأستاذ لَين كوبر من جامعة كورنِلْ مثلا أن يدعو القسمَ الذي كان يرأسه قسم «الأدب المقارن» وأصرَّ على «الدراسة المقارنة للأدب». ذلك أنه اعتبر الأدب المقارن اصطلاحا «لا أصل له، ليس له معنى ولا مبنى». فلو جازَ لجازَ لنا أن نقول «البطاطا المقارنة» أو «القشور المقارنة»(٩). لكن كلمة «الأدب» كانت تعني في السابق بالإنكليزية «المعرفة» و«الثقافة الأدبية»، خاصة معرفة اللاتينية. اسمع هذا الثرثار (Tatler) يقول سنة ١٧١٠: «لا ينفع الحمقَ التجاوُزُ إلى لغات المعرفة. فكل ما يفعله الأدب هو أن يظهر الجِبلَّةَ الطبيعية في الإنسان أكثر من ذي قبل»(١٠). وهذا بُزْوِلْ، على سبيل المثال، يقول إن بارِتّي كان «إيطاليا ذا أدب لا يستهان به»(١١) [يقصد معرفة]. وقد دام هذا الاستعمال حتى القرن التاسع عشر عندما ألقى جيمس إنْغْرَمْ محاضرته الافتتاحية حول «فائدة الأدب الأنجلوسكسوني» (١٨٠٧)، قاصدا بذلك فائدة معرفتنا باللغة الأنجلوسكسونية، أو عندما كتب

جون بِيْرْهام موجزاً تاريخياً لتقدم الأدب الأنجلوسكسوني ووضعه الراهن في إنكلترة (١٨٤٠)، حيث تعني كلمة «الأدب» من غير شك، دراسة الأدب. لكن هذه المعاني كانت مخلّفاتٍ: فقد كانت كلمة «الأدب» قد اكتسبت في ذلك الوقت معناها الحالي، ألا وهو «الكتابات» [الخاصة بموضوع ما]. ويعطي قاموس أكسفورد الإنكليزي، تاريخ أول ورود لهذا المعنى في سنة ١٨١٢، ولكن هذا التاريخ متأخر جداً، والأصح هو أن المعنى الحديث دخل الإنكليزية من الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر.

لقد أحيت دلالة الأدب على الكتابات الأدبية، أو الكتابات بشكل عام معنى كان معروفاً في أواخر العصور الكلاسيكية. فكلمة Literatura اللاتينية ترجمةٌ لـ grammatike اليونانية، وتعني أحيانا معرفة القراءة والكتابة، أو قولا مكتوبا، أو الأبجدية نفسها. لكن ترتليان (الذي عاش ما بين حوالي سنة ١٦٠ إلى سنة ٢٤٠ ميلادية) وكاسيان يقارنان الأدب الدنيوي بالديني، أو الأدب الوثني بالمسيحي، أي literatura بـ Scriptura(١٢).

لكن هذا المعنى لا يعود إلى الظهور إلا في ثلاثينات القرن الثامن عشر، متنافسا مع litrae اللاتينية، lettres الفرنسية، أي letters الإنكليزية. ومن الأمثلة المبكرة سلسلة فرانسوا غرانيه المعنونة **تأمُّلات حول الأعمال الأدبية** (١٧٣٦ - ١٧٤٠). وقد استعمل فولتير كلمة litterature في فصل عنوانه «في الفنون الجميلة» من كتاب **قرن لويس الرابع عشر** (١٧٥١) استعمالاً غير واضح المعنى إلى جانب «الفصاحة، والشعراء، وكتب الأخلاق والتسلية». وتكلم في أمكنة أخرى من الكتاب عن «الأدب الخفيف» و«أنواع الأدب التي يمارسها الإيطاليون(١٣). وفي عام ١٧٥٩ بدأ لسنغ نشر رسائله **حول أحدث الكتابات الأدبية**، حيث تعني كلمة الأدب «الكتابات» بشكل واضح. لكن يتضح أن هذا المعنى كان لايزال غير مألوف من حقيقة أن **مقالات حول مواضيع مختلفة في الأدب والأخلاق** (١٧٣٥ - ١٧٥٤) ترجمت إلى الألمانية عام ١٧٧٦ بعنوان Versuche uber Verschiedene Gegenstande der Sittenlehre

und Gelehrsamkeit [أي محاولات حول مواضيع مختلفة في الأخلاق والمعرفة](١٤).

لكن سرعان ما ضاق استعمال كلمة «أدب» بمعنى «كل الكتابات الأدبية» هذا (وهو الاستعمال الذي لايزال دارجاً هذه الأيام كأحد معاني الكلمة)- ضاق في القرن الثامن عشر لينحصر في النطاق الوطني أو المحلي. فقد أخذ الناس يتكلّمون عن آداب فرنسية وألمانية وإيطالية وبندقية [نسبة إلى البندقية] وفقدت الكلمة في نفس الوقت تقريبا شموليتها السابقة، وصارت تعني ما نقصده اليوم حين نقول: «الأدب الإبداعي»، أو الشعر والنثر الذي يتناول أمورا من نسج الخيال. وأول كتاب يمثل هذا التغير المزدوج هو، على حد علمي، كتاب كارلو دِنينا **حديث عن الأحداث الأدبية** (١٧٦٠)(١٥). إذ يوضح دنينا في الكتاب أنه لن يتكلم عن «تقدم العلوم والفنون لأنها لاتشكل جزءا من الأدب»، بل سيتكلم عن الكتب الخاصة بالمعرفة إن كانت تنتمي إلى «الذوق الرفيع، والفصاحة، أي إلى الأدب»(١٦). وتتحدث مقدمة الترجمة الفرنسية عن الآداب الإيطالية، والإنكليزية واليونانية واللاتينية. وفي عام ١٧٧٤ ظهر كتاب بعنوان **بحث في الأدب الروسي** كتبه ن. نوفيكوف في لغهورن، وهناك دلالة محلية واضحة في كتابات ماريو فوسكاريني **تاريخ الأدب البندقي** (١٧٥٢). كما أن هناك مثالاً بديعا على عملية تحول المعنى القديم للكلمة إلى دلالات وطنية وإستطيقية هو كتاب **فكرة الأدب الألماني** (لوكا، ١٧٨٤) للكاتب أ. جيورجي برتولا الذي هو عبارة عن طبعة موسَّعة من كتابه السابق **فكرة الشعر الألماني** (نابولي، ١٧٧٩)، والتغير الذي حصل في العنوان استدعاه ضم تقرير عن الرواية الألمانية في الطبعة الثانية(١٧). وفي الألمانية يركز اصطلاح Nationalliteratur (الأدب الوطني) على الأمة كوحدة أدبية: وقد ظهر ذلك الاصطلاح لأول مرة في عنوان كِتابِ لِيونْهارْتْ مايْسّتر **مساهمات في تاريخ اللغة الألمانية والأدب الوطني** (١٧٧٧) ثم شاع استعماله في القرن التاسع عشر، ولذا تجده في عناوين أفضل التواريخ الأدبية الألمانية، كتلك التي كتبها فاخلر، وكوبرشتاين، وغرفينس عام ١٨٣٥

وأ. فلمار ور. غوتشال فيما بعد(١٨).

غير أن الحدود الإستطيقية للكلمة ظلت تثير الاستياء لوقتٍ طويل. فقد قال فيلاريتْ شازلْ، على سبيل المثال، عام ١٨٤٧: «ليس لكلمة الأدب وزن عندي، إذ تبدو لي فارغة من المعنى، وما هي إلا نتاج الفساد الفكري». وكانت في ذهنه مرتبطة بالتراثين البلاغيين الروماني واليوناني. «وليس الأدب فلسفة، أو تاريخا، أو معرفة، أو نقداً، أو أي شيء آخر- إنه شيء غامض لا يحس ولا يدرك»(١٩). وكان من رأي شازل أن تعبير «التاريخ الفكري» أفضل من «التاريخ الأدبي».

وقد حصل الشيء نفسه في إنكلترة. ولايزال من الصعب أحيانا أن نميّز بين معنى الأدب القديم باعتباره الثقافة الأدبية، وبين دلالته على مجموعة معينة من الكتابات. ففي عام ١٧٥٥ مثلا، أراد الدكتور جونسون أن ينشىء **حوليات الأدب في الخارج والداخل**. وفي عام ١٧٦١ فكّر جورج كولمن الأكبر أن «شكسبير وملتون يقفان وحدهما بين حطام الأدب الإنكليزي القديم ككاتبين من الطراز الأول»(٢٠). وفي عام ١٧٦٧ ضم آدم فيراغسن فصلا بعنوان «في تاريخ الأدب» إلى كتابه **مقال في تاريخ المجتمع المتحضر**. وفي عام ١٧٧٤ عبر الدكتور جونسون في رسالة من رسائله عن رغبته في «أن يبعث ما نسي عن غير وجه حق من أدبنا القديم»(٢١). وفي عام ١٧٧٧ نشر جون بيركنهاوت كتابا عنوانه **السيرة الأدبية** كان عنوانه الفرعي **تاريخ الأدب من خلال تراجم الكتاب** قصد منه أن يقدم «نظرة موجزة في نشأة الأدب وتقدمه». وتحدثت مقدمة **التاريخ الأدبي لشعراء التروبادور** بقلم دي لاكورن دي سانت بالي الذي ترجمته السيدة سوزان دوبْسُنْ إلى الإنكليزية عام ١٧٧٩، عن شعراء التروبادور باعتبارهم «أسلاف الأدب الحديث»، وأراد جيمس بيتي عام ١٧٨٣ أن يتتبع نشأة رواية الرومانس وتقدمها «من أجل أن يلقى الضوء على تاريخ هذه العصور المتأخرة وسياستها وأخلاقها وأدبها»(٢٢). كما نشرت كتب مثل كتاب وليم ردفورد **نظرة في التاريخ القديم تشمل تقدم الأدب والفنون الجميلة** (١٧٨٨)، وكتاب روبرت أَلْفس

فصول مختصرة من تاريخ الأدب (١٧٩٤)، وكتاب أندرو فِلْيْتْ مقدمة للتاريخ الأدبي للقرنين الرابع عشر والخامس عشر (١٧٩٨) الذي شكا فيه مؤلفه من «أن الأدب الإنكليزي لا يحتاج إلى شيء قدر حاجته إلى تاريخ لإحياء الكتابات الأدبية». لكننا قد ندهش إذا علمنا أن أول كتاب يحمل عنوان تاريخ اللغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي كان كتابا مدرسيا صغيرا كتبه روبرت جيمبرز عام ١٨٣٦، وأن أول أستاذ للغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي كان [الخوري] توماس ديل، في الكلية الجامعية، بلندن، عام ١٨٢٨(٢٣).

وهكذا عطل تغيُّر معنى كلمة الأدب في الإنكليزية تبني تعبير الأدب المقارن بينما كان اصطلاح «السياسة المقارنة» الذي دافع عنه المؤرخ ي. أ. فريمن عام ١٨٧٣(٢٤) مقبولاً مثلما قبل اصطلاح «النَّحو المقارن» الذي ظهر في عنوان ترجمة كتاب النحو المقارن للغات السنسكريتية والزندية واليونانية إلخ لفرانْتْسْ بُبْ عام ١٨٤٤.

أما في فرنسا فالقصة تختلف. فقد حافظت هناك كلمة litterature على معنى الدراسة الأدبية لوقت طويل. وعرَّف فولتير الأدب في مقالته النّاقصة عن الأدب التي ضمها معجمه الفلسفي (١٧٦٤ - ١٧٧٢) بأنه «معرفة الأعمال ذات الذوق الرفيع، مع شيء من العلم بالتاريخ والشعر والفصاحة والنقد»، وميزة عن labelle litterature الذي يتصل «بالأشياء الجميلة، وبالشعر وللفصاحة والتاريخ ذات الأسلوب المتين»(٢٥). أما تلميذ فولتير جان فرانسوا الذي كتب المقالات الأدبية الرئيسة للموسوعة الكبرى والتي جمعها تحت عنوان عناصر الأدب (١٧٨٧) فقد استعمل litterature بمعنى «معرفة الـ belle lettres» في مقابل المعرفة التي تتصف بالتوسع والتعمق. وكان من رأيه أن المرء يستطيع «مع قدر كبير من الذكاء والموهبة والذوق أن يكتب أعمالا بارعة دون الحاجة إلى التعمق والتوسع في المعرفة والأدب»(٢٦). ولذا أمكن في أوائل القرن التاسع عشر أن يظهر تعبير «الأدب المقارن» الذي أوحى به فيما يبدو كتاب كوفييه الشهير التشريح المقارن (١٨٠٠)، أو كتاب ديجيراندو التاريخ المقارن للنظم الفلسفية

(١٨٠٤). ففي عام ١٨١٦ نشر مصنِّفان هما نويل ولابلاس مجموعة من كتب المختارات من الأدب الفرنسي والكلاسيكي والإنكليزي تحت عنوان لم يفسره ولم يكرره في المختارات هو دروس في **الأدب المقارن**(٢٧). وفي سنة **١٨٢٦** شكا شارل بوجانس في كتاب **رسائل فلسفية إلى مدام س حول مواضيع أخلاقية وأدبية مختلفة** من عدم وجود كتاب «يتناول مبادىء الأدب أي كتاب في الأدب المقارن» يمكنه أن يوصيها بقراءته(٢٨).

غير أن الذي أشاع الاصطلاح في فرنسا هو من غير شك أبيل فرانسوا فِلمان الذي نجح المساق الذي أعطاه في السوربون في أواخر العشرينات نجاحاً منقطع النظير. وقد نشر مادته عام ١٨٢٨ ـ ١٨٢٩ تحت عنوان **صورة الأدب الفرنسي في القرن الثالث عشر** في أربعة أجزاء تضمن حتى ما أبداه الجمهور من إطراء (تصفيقٌ حادٌّ، ضحك). ووردت في الكتاب تعبيرات مثل «صورة مقارنة»، «دراسات مقارنة»، «تاريخ مقارن»، عدة مرات، واستعمل «الأدب المقارن» في مديح رئيس الوزراء داغيسو «لدراساته الواسعة في الفلسفة والتاريخ والأدب المقارن»(٢٩). وتكلم في سلسلة المحاضرات التالية بعنوان **صورة الأدب في العصر الوسيط في فرنسا وإيطاليا وإنكلترة** (جزءان، ١٨٣٠) عن «هواة الأدب المقارن»، وتفاخر فِلمان محقا في مقدمة الطبعة الجديدة (١٨٤٠) بأن محاضراته كانت أول محاولة تتم في جامعة فرنسية لإجراء «تحليل مقارن» لعدة آداب حديثة(٣٠).

انتشر الاصطلاح بعد فِلمان انتشارا لا بأس به. فقد ألقى فيلاتير شازل محاضرة افتتاحية في الأثيني عام ١٨٣٥ سُمِّيت في الصيغة المطبوعة منها في **مجلة باريس** «الأدب الأجنبي المقارن»(٣١). وكتب أدولف لويس دي بويبوسك كتاباً من جزءين عنوانه **التاريخ المقارن للأدبين الفرنسي والإسباني** (١٨٤٣) استشهد فيه بفِلمان السكرتير الدائم للأكاديمية الفرنسية بوصفه الشخص الذي قال الكلمة الفصل حول الموضوع. غير أن كلمة Comparative نافست فيما يبدو كلمة Comparee. فقد تكلم ج-ج أمبير في **بحث في تاريخ الشعر**

(١٨٣٠) عن «التاريخ المقارن Comparative للفنون والأدب»(٣٢). ولكنه استعمل الكلمة الأخرى فيما بعد في عنوان كتابه **تاريخ الأدب الفرنسي في العصر الوسيط مقارنا Comparee بالآداب الأجنبية** (١٨٤١). لكن فصل المقال لصالح litterature comparee جاء في مقالة متأخرة جداً لسانت بوف كتبها في رثاء أمبير نشره عام ١٨٦٨ في **مجلة العالَمين Revue des deux mondes**(٣٣).

ترجمت كلمة «مقارن» في ألمانيا بكلمة Vergleichend في السياقات العلمية. ففي عام ١٧٩٥ كتب غوته مقالة بعنوان **مخطط أولي لمقدمة عامة للتشريح المقارن**(٣٤)، واستعمل أوغوست فلهلم شليغل اصطلاح «النَّحو المقارن» Vergleichende Grammatik في إحدى مراجعاته عام ١٨٠٣(٣٥)، واستعمل فريدرخ شليغل هذا الاصطلاح نفسه في كتابه الرائد **حول لغة الهند وحكمتها** (١٨٠٨)(٣٦) استعمالاً بارزاً كمنهج لعلم جديد يستذكر صراحة مثال «التشريح المقارن». وشاعت الصفة في ألمانيا في مجالات علم الأجناس، وعلم النفس، وفن كتابة التاريخ والبويطيقا فيما بعد. ولكنها واجهت صعوبات في الاندماج في الأدب مردها إلى نفس الأسباب التي وجدناها في اللغة الإنكليزية، وهكذا فإن كتاب كورِتْسْ كاريبره المعنون **جوهر الشعر وشكله** الذي نشره عام ١٨٥٤ هو أول كتاب ـ حسب علمي ـ يستعمل اصطلاح تاريخ الأدب المقارن Vergleichende Literaturgeschichte(٣٧). ومن المدهش أن اصطلاح Vergleichends Literatur كان عنواناً لمجلة منسية حررها هيوغو فون ملتسل في مدينة بعيدة اسمها كلاوزنبرغ (اسمها الآن كلوج Cluj في رومانيا). وقد دامت مجلته من عام ١٨٧٧ إلى ١٨٨٨. وفي عام ١٨٨٦ أوجد ماكس كوخ Koch في جامعة برسلاو **مجلة للتاريخ الأدبي المقارن** دامت حتى عام ١٩١٠. وأكد فون ملتسل أن مفهومه عن الأدب المقارن لم ينحصر بالتاريخ الأدبي، وفي الأعداد الأخيرة من مجلته غيّر العنوان إلى **مجلة علم الأدب المقارن**(٣٨). وقد صار تعبير Literaturwissen schaft(علم الأدب) ذي التاريخ الحديث في اللغة

الألمانية هو المقابل الألماني في أوائل القرن العشرين لما ندعوه عادة بالنقد الأدبي أو نظرية الأدب. والمجلة الألمانية الجديدة أركاديا تصف نفسها بأنها «مجلة علم الأدب المقارن».

ليس هناك من حاجة للدخول في تاريخ الاصطلاحات في اللغات الأخرى. فمن الواضح أن اصطلاح letteratura comparata مشتق من الصيغة الفرنسية. وقد شغل الناقد الكبير فرانشيسكو دي سانكتس كرسي الأدب المقارن في نابولي من عام ١٨٧٢ حتى وفاته عام ١٨٨٣(٣٩). وشغل أرتورو غراف كرسياً مماثلاً في تورين عام ١٨٧٦. ويبدو أن الاصطلاح الإسباني literatura comparada أحدث من هذا.

أما في اللغات السلافية فلا أعرف بالضبط متى ظهر الاصطلاح. فأعظم المقارنيين الروس ألكساندر فيسيلولوفسكي لم يستخدم الاصطلاح في محاضرته الافتتاحية كأستاذ للأدب العام في مدينة سينت بيترسبرغ عام ١٨٧٠، ولكنه راجع مجلة كوخ الجديدة عام ١٨٨٧، فورد هناك اصطلاح Sravnitelnoe literaturovedenie المنحوت على شاكلة الاصطلاح الألماني Vergleichende Literaturwissenschaft(٤٠). كما أسس كرسي اسمه Srovnavaci Literatura في جامعة براغ عام ١٩١١.

ستتضح أهمية هذا العرض التاريخي للمصطلحات المستخدمة في اللغات الرئيسة أكثر، رغم ما قد يعتوره من النقص، أو حتى من الخطأ لو نظرنا إليه في سياق التنافس مع الاصطلاحات البديلة الأخرى. فاصطلاح «الأدب المقارن» يرد ضمن ما يدعوه دارسو علم الدلالة «حقلا من المعاني». ولقد أشرنا إلى اصطلاحات learning (المعرفة) وletters (الآداب) وbelle lettres (الآداب الرفيعة) باعتبارها اصطلاحات منافسة لـ literature (الأدب). وكانت اصطلاحات Universal literature (الأدب الشامل)، وinternationl literature وWorld literature (الأدب العالمي)، وgeneral literature (الأدب العام) اصطلاحات منافسة لاصطلاح «الأدب المقارن». فقد ورد

اصطلاح Universal literature في القرن الثامن عشر وكثر استعماله في اللغة الألمانية. وهناك مقالة نشرت عام ١٧٧٦ تبحث في التاريخ الشامل للبويطيقا، وفي عام ١٨٥٩ اقترح أحد الكتاب كتابة «تاريخ شامل للأدب الحديث»(٤١). أما اصطلاح «الأدب العام» فيرد في اللغة الإنكليزية، عند جيمس مونتغومري مثلا الذي ألّف محاضرات حول الأدب العام والشعر، إلخ (١٨٣٣) حيث يعني اصطلاح «الأدب العام» ما ندعوه «نظرية الأدب» أو «مبادىء النقد الأدبي». وعين الخوري توماس ديل عام ١٨٣١ أستاذاً للأدب والتاريخ الإنكليزيين في قسم الأدب العام والعلوم في كلية الملك بلندن(٤٢). وفي ألمانيا حرر ج. ج. أيكهورن سلسلة كاملة من الكتب اسمها **التاريخ العام للأدب** (١٧٨٨ وما بعدها). كما ظهرت تصنيفات شبيهة بهذه مثل كتاب يوهان دافيد هارتمان **محاولة لكتابة تاريخ عام للبويطيقا** (جزءان، ١٧٩٧ و١٧٩٨)، وكتاب لدفغ فاخلر **محاولة لكتابة تاريخ عام للأدب** (٤ أجزاء، ١٧٩٣ - ١٨٠١)، وكتاب يوهان غيورغ غراسة **المرجع في التاريخ العام لتاريخ الأدب** (١٨٣٧ - ١٨٥٧) وهو مصنف ببليوغرافي هائل.

استخدم غوته اصطلاح الأدب العالمي Weltliteratur عام ١٨٢٧ في معرض تعليقه على ترجمة مسرحيته **تاسو** إلى الفرنسية، وعدة مرات بعد ذلك، بمعان متفاوتة أحيانا: وكان يفكر في أدب عالمي موحد تختفي فيه الفروق بين أدب وآخر مع أنه كان يعرف أن تحقيق ذلك رهن بالمستقبل البعيد. وقد ساوى غوته في إحدى مسودّاته بين الأدب «الأوروبي» والأدب «العالمي» لكن لاشك في أن تلك المساواة مشروطة(٤٣). وهناك قصيدة معروفة لغوته عنوانها «الأدب العالمي» (١٨٢٧) تتغنى بمتع الشعر الشعبي في واقع الحال، وحصلت على عنوانها نتيجة خطأ ارتكبه محقق طبعة ١٨٤٠ التي نشرت بعد وفاة غوته (٤٤). لقد درس تاريخ هذا المفهوم دراسة جيدة(٤٥). والأدب العالمي هذه الأيام قد يعني ببساطة كل الأدب كما في عناوين الكثير من الكتب، مثل كتاب أوتو هاوزر، أو قد يعني مجموعة من الروائع المنتقاة من عدد كبير من اللغات، كقولنا إن هذا الكتاب أو

ذلـك الكاتب ينتمي إلى الأدب العـالمي : بهـذا المعنى ينتمي إبسن إلى الأدب العالمي، بينما لا ينتمي إليه يوناس لي Jonas Lie، وينتمي سويفت إلى الأدب العالمي ولا ينتمي توماس هاردي إليه .

أثـار استعمال اصـطلاح «الأدب المقـارن»، مثله مثـل اصـطلاح «الأدب العالمي»، خلافات حول مجاله وطرق البحث فيه لم توجد لها حلول لحد الآن . ولا طائل من التزمُّت في مثل هذه الأمور لأن الكلمات تعني ما يـريد الكتـاب أن تعنيه، ولا تستطيع معرفة تاريخها واستعمالها الدارج مع تغير المعنى الأصلي أو تشويهه تماما . غير أن الوضوح في هذا المجال يخلصنا من الربكة الذهنية، بينما يؤدي الغموض الشديد، أو التعسف إلى مزالق فكرية قد لا يكون لها من الخطورة ما لقولنا إن الساخن بارد، أو إن الشيوعيـة ديموقـراطية، ولكنهـا تمنع الـوفاق والتفاهم . نبدأ إذن بتعريف ضيق متشدّد هو تعريف فان تيغم : «إن غاية الأدب المقارن هي أساسا دراسة الآداب المختلفة في علاقاتها مع بعضها البعض»(٤٦) . ويدعو غيار في كتابه الذي يتبع فيه فان تيغم في مذهبه ومحتواه الأدبَ المقـارن باختصار بأنه «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»(٤٧)، بينما يدعوه ج . م . كاريه في مقدمته لكتاب غيار «فرعا» من فروع التاريخ الأدبي، وهو دراسـة العلاقـات الروحية الدولية ؛أو الصلات الحقيقية التي وجدت بين بايرون وبوشكين، بين غوته وكارلايل، بين ولترسكوت وفيني، بين أعمال الكتّاب الذين ينتمون إلى آداب عدة، وحيواتهم ومصادر إلهامهم»(٤٨) . وهناك صياغات مماثلة لهذه عند كتاب آخرين : مثلا في الكتاب المخصص للأدب المقارن في سلسلة مومليانو المعنونة **مشكلات واتجاهات : ملاحـظات أولية** (١٩٤٨)، حيث تصف آنـا سايتـا ريفينيـاس Revignas الأدب المقـارن بـأنـه «علم حـديث يهتم بـالبحث في المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفـة»(٤٩) . أما فردناند بالدنسبرغر زعيم المدرسة الفرنسية المعروف فلم يحاول وضع تعريف لـلأدب المقارن في مقالته الافتتاحية التي وصف فيها خطة **مجلة الأدب المقارن** في العدد الأول منها (١٩٢١)، ولكنه يتفق مـع تحديـد ضمني للمفهوم، فهـو لن تهمه

المقارنات التي لاتتضمن «صلات حقيقية» أدت إلى «خلقِ اعتمادِ عملٍ على آخر»(٥٠). ولكن مقالته تتناول مشكلات كثيرة أوسع من ذلك استبعدها أتباعه من مجال عملهم.

إن الأدب المقارن بمفهومه الأوسع يشمل ما يدعوه فان تيغم الأدب العام. غير أن فان تيغم يحصرْ «الأدب المقارن» في العلاقات «الثنائية»، أي في عنصرين، بينما ينسحب «الأدب العام» على «البحث في الحقائق المشتركة بين آداب عدة»(٥١). لكن يمكننا أن نرد على ذلك بقولنا إن من المستحيل رسم الخط الفاصل بين الأدب المقارن والأدب العام، بين تأثير ولترسكوت في فرنسا وبين نشأة الرِّواية التاريخية مثلا. ثم إن اصطلاح «الأدب العام» نفسه عرضة للخلط: فقد فهم على أنه النظرية الأدبية، أو البويطيقا، أو مبادىء الأدب. ولا يمكن للأدب المقارن بمعناه الضيق، أي بصفته علماً يبحث في العلاقات الثنائية، أن يشكل علماً ذا معنى، لأن عليه حينئذ أن يتعامل «بالتجارة الخارجية» بين الآداب، أي بأجزاء من النتاج الأدبي. ولن يتيح هذا العلم تناول العمل الفني بمفرده. بل سيكون (كما يرى كاريه راضيا) علماً فرعياً ينضوي تحت جناح التاريخ الأدبي، ويتناول موضوعا مجزءاً مبعثراً، بدون منهج خاص به. فمن الناحية المنهجية لا تختلف دراسة أثربايرون في إنكلترة عن دراسة أثره في فرنسا، أو عن دراسة البايرونية الأوروبية. فطريقة المقارنة ليست وقفا على الأدب المقارن، بل نجدها في كل الدراسات الأدبية وكل العلوم، الطبيعية منها والاجتماعية. ولاتكتفي الدراسة الأدبية حتى عند أشد الملتزمين بالأدب المقارن بالمقارنة فقط، لأن الباحث الأدبي لا يرضى بالمقارنة فقط، بل يلّخص ويلّمح، ويقوّم، ويعمّم، إلخ، على نفس الصفحة.

هناك محاولات أخرى لتحديد مجال الأدب المقارن عن طريق إضافة شيء محدد إلى التعريف الضيق. فكاريه وغيار يضمان إليه دراسة الأوهام الوطنية، أي الأفكار التي تملكها الشعوب عن بعضها البعض. وقد كتب المسيو كاريه كتابا ممتعا عنوانه الكتّاب الفرنسيون والسراب الألماني (١٩٤٧) هو عبارة عن دراسة

في علم النفس، أو الاجتماع الوطني استمد مادته من المصادر الأدبية، ولكنه ليس تاريخا أدبياً. وما كتاب غيار **بريطانيا العظمى في الرواية الفرنسية ١٩١٤ - ١٩٤٠** (١٩٥٤) إلا تاريخ مادي Stoffgeschichte مقنع بعض الشيء: أي أنه وصف للرهبان، والدبلوماسيين، والكتاب، وبنات الملاهي، ورجال الأعمال الإنكليز ممن يظهرون في الروايات الفرنسية التي نشرت في فترة معينة.

أما محاولة هـ. هـ. هـ. ريماك الحديثة لتوسيع مدلول الأدب المقارن فهي أقل تعسفا وأوسع طموحا. فهو يقول إن الأدب المقارن هو «دراسة الأدب بحيث تتعدى حدود القطر الواحد، ودراسة العلاقات القائمة بين الأدب من ناحية وبين مجالي المعرفة والمعتقدات الأخرى كالفنون، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية، والعلوم البحتة، والأديان، إلخ، من الناحية الأخرى». (٥٢) غير أن السيد ريماك وجد نفسه مضطرا لإقامة فروق مصطنعة يصعب الأخذ بها، كتلك التي يراها مثلا بين دراسة علاقة هوثورن بالكالفنية (وهي عنده مقارنة)، وبين دراسة مفاهيمه الخاصة بالخطيئة والذنب والتكفير (وهي عنده أدب أمريكي). ولذا يبدو كل هذا التصور وكأنه وضع لأسباب عملية في كلية أميركية للدراسات العليا، حيث قد تضطر للدفاع عن أطروحة ما باعتبارها أدبا مقارنا أمام زملاء لك لا تعجبهم اعتداءاتك على حقول تخصصهم الضيق. لكن تصور ريماك لا يصمد أمام النظرة الفاحصة بوصفه تعريفا للأدب المقارن.

لقد فهم الأدب المقارن في وقت من الأوقات، وهو الوقت الذي كان حاسما في استقرار الاصطلاح باللغة الإنكليزية، على أنه يعني شيئا يتصف بالتحديد والاتساع معا. فهو في كتاب بزنت يعني «النظرية العامة للتطور الأدبي، أي أن الأدب يمر في مراحل النشوء فالاكتمال فالانحطاط»، (٥٣) وهو جزء من التاريخ الاجتماعي العام للبشرية، «أي من التوسع التدريجي للحياة الاجتماعية من القبيلة إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة، ومن هاتين معا إلى الإنسانية جمعاء». (٥٤) وقد اعتمد بزنت وأتباعه على الفلسفة التطورية لهربرت سبنسر التي اختفت تماما تقريبا من الدراسات الأدبية.

هناك أخيرا الرأي القائل إن أفضل دفاع عن الأدب المقارن، وأوضح تعريف له هو ذلك المستمد من منظور الأدب المقارن وروحه، وليس من فصل مصطنع له داخل عالم الأدب. فهو يدرس الأدب كله من منظور عالمي ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة. وبذا يكون الأدب المقارن (وهذا ما أؤمن به أنا) هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية. ولا يمكن حصر الأدب المقارن بمنهج واحد، فالوصف والتشخيص والتفسير والرواية والتقويم عناصر لا تقل أهمية عن المقارنة فيه. كذلك لا تنحصر المقارنة في الصلات التاريخية الفعلية. فقد يكون هناك من القيمة في مقارنة ظواهر كاللغات والأنواع الأدبية المنقطعة الصلة تاريخيا ببعضها البعض (كما يتبين للباحثين في الأدب من تجربة علماء اللغة المحدثين) ما لدراسة التأثيرات التي يمكن إثباتها بالأدلة القائمة على المناظرات، أو على إثبات أن فلانا قرأ علاّنا. ولاشك في أن دراسة طرق الروايات الصينية، والكورية والبورمية، والفارسية، أو الأشكال الغنائية في شعر هذه الأمم لها من المبررات ما لدراسة العلاقات العابرة بين الشرق والغرب التي نجدها ممثلة في رواية فولتير Orphelin de la Chine (يتيم الصين). ولا فائدة من حصر الأدب المقارن بالتاريخ الأدبي، واستبعاد النقد والأدب المعاصر من دائرته. فالنقد، كما قلت عدة مرات، لا ينفصل عن التاريخ لأنه ليست هناك حقائق محايدة في الأدب. فمجرد اختيارك لكتاب ما من بين ملايين الكتب المطبوعة هو فعل نقدي، وقل مثل ذلك عن اختيارك للعناصر، أو المظاهر التي تنوي مناقشة الكتاب في ضوئها. وأي محاولة لإقامة الحواجز بين دراسة التاريخ الأدبي والأدب المعاصر لابد من أن تؤول إلى الفشل. فلماذا يشكل التاريخ المحدد، أو حتى موت كاتب من الكتاب تحليلا لما هو محرَّم؟ قد يكون ذلك ممكنا في نظام التعليم الفرنسي الذي يتصف بالمركزية، ولكنه غير ممكن في سواها. كذلك لا يمكننا اعتبار التناول التاريخي أفضل المناهج حتى لدراسة الماضي السحيق. فالأعمال الأدبية معالم لا وثائق وهي في متناولنا الآن، وتتحدّانا لأن نفهمها فهما قد تسهم فيه معرفة الخلفية التاريخية أو المكانية، ولكن

إسهامها ليس هو كل ما نحتاج إليه. والفروع الرئيسة الثلاثة للدراسة الأدبية ـ وهي التاريخ والنظرية والنقد ـ تستدعي بعضها البعض مثلما لا يمكن فصل دراسة الأدب الوطني عن دراسة الأدب ككل، من حيث الفكرة على الأقل، والأدب المقارن يمكنه أن يزدهر ـ ولسوف يزدهر ـ إذا تخلص من الحدود المصطنعة المفروضة عليه، وأصبح ببساطة هو دراسة الأدب.

يتضح معنى هذه التمييزات وأصل هذه المسائل أكثر إذا نظرنا إلى تاريخ الدراسات المقارنة بغض النظر عن المصطلح وتعريفاته. وقد أصاب هـ. هـ. هـ. ريماك في محاضرة ألقاها في مؤتمر فرايبورغ عام ١٩٦٤، حين قال «إن أشد مهامّنا إلحاحا هي كتابة تاريخ مفصل للأدب المقارن ونشره». (٥٥) ولست أدعي بطبيعة الحال أنني ألبّي هذه الحاجة في مثل هذا البحث القصير، ولكن بما أنني كتبت التاريخ الأول والوحيد للتاريخ الأدبي الإنكليزي قبل خمس وعشرين سنة، (٥٦) واهتممت باستمرار بالكتابات الخاصة بالتاريخ الأدبي في الأجزاء الأربعة [المنشورة] من كتابي **تاريخ النقد الأدبي** فإنني أستطيع رسم معالم تطور الأدب المقارن والأدب العام بشيء من الثقة.

من الواضح أن الإغريق في العصور القديمة لم يكونوا مؤهلين للدراسات المقارنة لأنهم عاشوا في عالم مغلق اعتبرت كل الشعوب التي تقع خارجه شعوبا بربرية. أما الرومان فكانوا يدركوا تمام الإدراك مدى اعتمادهم على الإغريق. فهناك مثلا في **حديث حول الخطباء** لتاكتس (تاستس) موازنة مفصلة بين الخطباء الإغريق والرومان بيَّن فيها أوجه الشبه والاختلاف بين كتاب من هنا وهناك مع قدر من العناية. ونجد في كتاب **ثقافة الخطيب** لكونتليان عرضا كاملا لتاريخ الأدب اليوناني والروماني يبين فيه باستمرار النماذج اليونانية التي احتذاها الرومان. ويقارن لونغاينس أو كائنا من كان كاتب الرسالة المعروفة **حول السموّ** بين أسلوب شيشرون (كيكرو) وديمستينس باختصار، ويمثل على الأسلوب العالي بقطعة من سفر التكوين: وقال الله: «ليكن نور فكان نورا». (٥٧) ونجد عند ماكروبيس في **الساترناليا** الذي كتب بعد ذلك بوقت طويل نقاشا طويلا حول

محاكاة فرجيل للشعراء اليونانيين. ورغم أن المعرفة بتنوع الأدب في العصور القديمة كانت محدودة، ورغم أن الكثير من بحوث الأقدمين قد فقد ـ لأنه اعتبر في العصور الوسطى غير ذي قيمة دائمة بحيث لا يستحق النسخ ـ إلا أن علينا ألا نقلل من شمولية البحث الأدبي وعمقه في العصور الكلاسيكية، خاصة في الإسكندرية وروما. فقد كان هناك الكثير من النقد المنصبّ على تحقيق النصوص، ومن الملاحظات المتعلقة بالأسلوب. ومما قد يبهج المقارنين المعاصرين أنه قد وصلتنا مقارنة مفصلة للطريقة التي عالج بها كل من إسخيلوس وسوفوكليس ويوربديس موضوع فيلوكتيتس. (٥٨).

انتعش البحث الأدبي في عصر النهضة انتعاشا عظيما. وهناك حس تاريخي واضح في فكرة إحياء المعرفة ذاتها، وفي قطع الصلة بالتراث الفكري المنحدر من القرون الوسطى رغم أن هذا القطع لم يكن كاملا، أو فجائيا كما اعتقد الناس في القرن التاسع عشر. غير أن البحث عن مستبقين لطرق البحث الخاصة بالأدب المقارن وبنظرياته في تلك الفترة لا يؤدي إلى اكتشاف الكثير. فغالبا ما خنقت مكانة التراث القديم ما أنتجته العصور الوسطى من آثار أدبية متنوعة وفرضت عليها، نظريا على الأقل، نوعا من الوحدة. وقد خصص سكالغر في **البويطيقا** (١٥٦١) كتابا كاملا للناقد (الذي كان اصطلاحا جديدا آنذاك) قارن فيه بين هوميروس وفرجيل، وبين فرجيل ويونانيين غير هوميروس، وبين هوراس وأوفد واليونانيين، مع التأكيد الدائم على تفوق الرومان على اليونان واستخدام مقاطع حول المواضيع ذاتها من شعراء مختلفين. (٥٩) وقد انصب اهتمام سكالغر بالدرجة الأولى على لعبة الطبقات وكان دافعه نوعاغريبا من القومية اللاتينية التي تسعى إلى تحقير كل ما هو يوناني. وقد استعمل إتيان باسكييه (١٥٢٩ ـ ١٦١٥) هذه الطريقة في المقارنة التي أجراها بين قطعة من فرجيل وأخرى من رونسار. (٦٠) ومن الأمثلة الإنكليزية على طريقة المقارنات البلاغية الشائعة هذه ما كتبه فرانسيس ميرز في «بحث مقارن بين شعرائنا الإنكليز وبين الشعراء اليونانيين واللاتينيين والإيطاليين» الذي أشرت إليه، والذي وضع فيه شكسبير في مصاف

أوفد وبلاوتس وسنكا. (٦١) ولقد كان الدافع خلف بحوث عصر النهضة وطنيا في الغالب: وقد وضع الإنكليز قوائم الكتاب من أجل أن يثبتوا عظمة منجزاتهم في كل مجالات المعرفة، وفعل الفرنسيون والإيطاليون والألمان الشيء نفسه.

كذلك ظهرت أحيانا أمثلة متناثرة على الوعي بوجود أدب خارج التراث الغربي. إذ يتبين من مقالة ساميول دانيل المدهشة **دفاع عن القافية** (١٦٠٧) أنه كان يعلم أن الأتراك، والعرب، والسلافيين، والهنغاريين يستعملون القافية. ولم يسلّم بأن الكلمة النهائية هي لليونان والرومان لأن البرابرة أنفسهم «أبناء الطبيعة مثلهم». «هناك علم واحد يملكه الجميع في عقولهم، وروح واحدة تعمل في الجميع». (٦٢) ولكن هذه الروح العالمية المتسامحة عند دانيل غير تاريخية على الإطلاق: فالناس عنده هم الناس في كل زمان ومكان.

لكن ظهر هناك في الوقت نفسه تقريبا مفهوم جديد للتاريخ الأدبي في كتاب **فرانسيس بيكون تقدم المعرفة** (١٦٠٣). ويرى **بيكون** أن التاريخ الأدبي «تاريخ الازدهار والاضمحلال والانطمار، والزوال» الذي تمر به المدارس والطوائف والتقاليد. «ويبدو لي تاريخ العالم بدونه مثل تمثال بوليفيمس*. وقد قلعت عينه، أي بدون ذلك الجزء الذي لا غني عنه للدلالة على روح الشخص وحياته». (٦٣) وقد أضاف **بيكون** في الصيغة اللاتينية اللاحقة للكتاب (١٦٢٣) فكرة مفادها «أن روح العصر العالمة تستيقظ وتنهض من عالم الموت، كأنها تحت تأثير السحر، عندما نلاحظ ما تقوله أفضل الكتب، ونتذوق أسلوبها ومنهجها». (٦٤) لكن **بيكون** بطبيعة الحال لم يتصور التاريخ الأدبي باعتباره تاريخا للكتابات الإبداعية بالدرجة الأولى، بل باعتباره تاريخا للمعرفة التي تضم الشعر. (٦٥) غير أن فكرة **بيكون** وصلت إلى أبعد من مجرد القوائم المملة لأسماء الكتاب والمجموعات الخاصة

---

* بوليفيمس:

هو المارد ذو العين الواحدة الذي يكاد يقضي على بحارة يولسيس في الأوديسة لولا أن هذا الأخير تمكن أخيرا من فقء عينه وتمكن من الهرب. [المترجم].

بسير المؤلفين، والمصنفات الببليوغرافية التي كانت تجمع آنذاك في معظم الأقطار الغربية.

وقد مر وقت طويل حتى وضع برنامج بيكون موضع التطبيق. ففي ألمانيا مثلا وضع بيتر لامبك (١٦٢٨ - ١٦٨٠) **مقدمة للتاريخ الأدبي** (١٦٥٩) تتصدرها القطعة التي أشرنا إليها من بيكون، ولكن محتويات الكتاب تدل على أن لامبك لم يفهم فكرة بيكون الخاصة بالتاريخ الفكري الشامل أبدا. فهو يبدأ بخلق العالم، والتاريخ التوارتي، ويصف تعاليم زرادشت ويذكر المعلومات الخاصة بفلاسفة اليونان، إلخ. ولكن كل ذلك يظل ركاما من المعرفة الهامدة التي لم تهضم أو تنقد. (٦٦) وإذا أردنا أن نتباهى بالتقدم الذي أحرزناه في دراستنا فما علينا إلا أن نقرأ كتاب ياكوب فريدرخ ريمان **محاولة لكتابة مقدمة لتاريخ الأدب قبل الطوفان، أي تاريخ المعرفة وعلماء ما قبل الطوفان** (١٧٢٧). الذي هو عبارة عن عرض للفذلكات الصيانية التي لا تهمها الأدلة، أو التواريخ غير تلك التي تستمد من حكايات العهد العتيق. (٦٧)

نمت تصانيف المعلومات الخاصة بالسيرة والببليوغرافيا نموّا هائلا في القرن الثامن عشر. فقد بدأ البندكتيّون في فرنسا بنشر كتاب **التاريخ الأدبي لفرنسا** في اثني عشر جزءا (١٧٣٣ - ١٧٦٢) لم يصل إلا إلى بدايات القرن الثاني عشر. ولايزال كتاب جيرولامو تيرابوشي **تاريخ الأدب الإيطالي** في أربعة عشر جزءا (١٧٧٢ - ١٧٨١) يثير الإعجاب لدقته ووفرة معلوماته. كما وضع يسوعي إسباني هو خوان أندريس Andres كتابا بالإيطالية يعتبر أشد المصنَّفات مثارا للإعجاب في كل الآداب هو **حول أصل الأدب وتقدمه ووضعه الراهن بشكل عام** (١٧٨٢ - ١٧٩٩) في سبعة أجزاء ضخام قسم فيه عالم الكتب كلّه إلى أنواع أدبية، وعلوم مختلفة، وشعوب، وقرون دون أي اعتبار لتسلسل الأحداث واستمراريتها. أما التاريخ الأدبي الإنكليزي الذي يمكن أن نقارنه بهذه الإنجازات الأوروبية فهو **تاريخ الشعر الإنكليزي** لتوماس وارتن في ثلاثة أجزاء (١٧٧٤ - ١٧٨١). ورغم أن هذا الكتاب هو بالدرجة الأولى مجموعة مقتطفات، وتقرير عن

المخطوطات، وترجمات للكتاب، إلا إنه كتاب تتخلله روح جديدة. ولم تكن كتابته ممكنة بدون فكرة التقدم، وبدون الاهتمام المتسامح الجديد بالعصور الوسطى، وبدون فكرة التطور الأدبي مهما بلغ من افتقارها إلى التفصيل.(٦٨)

انتصرت فكرة التقدم في الأدب أيضاً في «الصراع بين القدماء والمحدثين» الذي يشار إليه في الإنكليزية عادة بمعركة الكتب. وقد اعتمد كتاب شارل بيرر **الموازنة بين القدماء والمحدثين** (١٦٨٨ - ١٦٩٧) على المقابلة بين خطب الرثاء التي ألقاها بِرِكْليسْ ولايسِياس وإيسوكراتيس وتلك التي ألقاها بوسويه وفْلِشْييه وبورد الو، وبين أمدوحة بْليني الخاصة الإمبراطور ترايان، وأمدوحة فراتور الخاصة بريشليو، وبين رسائل بْليني وشيشرون (كيكرو) ورسائل غويز دي بلزاك - مُفَضِلاً الفرنسيين على القدماء في كل الأحوال(٦٩). لقد غدا التقدم في الأدب كما في غيره الشغل الشاغل للقرن ككل رغم أنه لم ينظر إليه دائما نظرة ساذجة باعتباره تقدما من جانب واحد، بل باعتباره عملية تخللتها نكسات. فلو أخذنا أمثلتنا من الأدب الإنكليزي لوجدنا الدكتور جونسون نفسه، وهو من هو في محافظته، يرى في تاريخ الشعر الإنكليزي تقدما مستمرا من خشونة جوسر البربرية إلى نعومة بوب الكاملة التي لا يعقل أن يتفوق عليها أحد حتى في المستقبل، أما وارتن الذي كان يميل حقا إلى شعر جوسر وسبنسر، فقد انحاز باستمرار إلى أفكار عصره الخاصة بالتمييز بين الغث والسمين وبملاءمة المقال لمقتضى الحال، وبدقة التعبير والذوق السليم ضد ما تميز به الإليزابيثيون من سحر غير منضبط(٧٠). إلا أن وارتن يبدي تسامحا جديدا نحو تنوع الأدب ورغبة في معرفة الأصول والتفرعات. وهو واحد من مجموعة كبيرة من باحثي القرن الثامن عشر الذين اهتموا بمؤسسة الفروسية وبالحب العذري، وبما وازاهما في حقل الأدب، أي بالرومانس والقصائد الغزلية المصاحبة للحب العذري. غير أن هذا الاهتمام الجديد بالتراث غير اللاتيني كان لا يزال اهتمام المتردد. فقد أعلى رجالٌ مثل وارتن والمطران بيرسي والمطران هيرد من شأن عصر الملكة أليزابيث باعتباره العصر الذهبي في الأدب الإنكليزي، ولكنهم فرحوا لانتصار العقل في أدبهم

الرفيع. وقد آمنوا بأن المدنية تتقدم، وبالذوق السليم الحديث، ولكنهم عبروا عن أسفهم لانحطاط عالم الخيال الرهيف الذي درسوه كهواة التحف القديمة وهم يمارسون هوايتهم البديعة. وكانت تحدوهم روح التسامح التاريخية الحقة، ولكنهم ظلّوا مترفعين غير ملتزمين، مما جعل انتقائيتهم عقيمة(٧١).

برز اتجاه آخر عند وارتن ومعاصريه كان يختصر منذ وقت طويل. فقد كانت النظرة السائدة للأدب أنه أدب رفيع، أو أدب إبداعي، وليس مجرد فرع من فروع المعرفة له من القيمة ما لعلم الفلك أو للقانون. وقد ارتبطت عملية التخصص هذه بنشأة النظام المعاصر للفنون وانفصالها عن العلوم والحرف وبظهور الإستطيقا(٧٢). وقد جاء اصطلاح الإستطيقا هذا من ألمانيا حيث ابتكره باومغارتن سنة ١٧٣٥، غير أن التركيز على الشعر والنثر الفني تم قبل ذلك في معرض الحديث عن مشكلة الذوق، أو الذوق السليم، أو الأدب الرفيع، أو الفنون الجميلة، أو الرفيعة، أو كائنا ما كان اسمها آنذاك(٧٣). وقد رافق هذا التركيز على ما يمكن أن ندعوه في الأدب تركيزا آخر على القومية لأن الشعر كان وثيق الصلة باللغة القومية، كما أن المقاومة المتزايدة للمساواة الثقافية التي حققها عصر التنوير أدت إلى الاتجاه من جديد نحو الماضي، أي إلى العصور الوسطى، أو على الأقل إلى بدايات العصر الحديث. وقد مهد النقاد الإنكليز والأسكتلنديون الطريق، غير أن الألمان هم الذين صاغوا مثال التاريخ الأدبي وفق هذه النظرات الجديدة، واستخدموها في كتاباتهم بانتظام. وكانت الشخصية الرئيسة هي شخصية يوهان غوتفريد هيردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) الذي نظر إلى التاريخ الأدبي باعتباره كُلًّا يظهر فيه «أصل الأدب ونموه وتغيراته واضمحلاله مع الأساليب المختلفة لكل منطقة وحقبة وشاعر»(٧٤) وتشكل فيه الآداب القومية، كل على حدة، اللبنات الأساسية التي أراد هيردر أن يدافع عن صفائها وأصالتها. وقد هاجم أول كتاب مهم لهيردر وهو: **مقطوعات حول الأدب الألماني الحديث** (١٧٦٧) المحاكاة، خاصة محاكاة الأدبين الفرنسي واللاتيني، وأشار إلى قوى التجدد في الشعر الشعبي. وقد أوصى هيردر بجمع هذا الشعر لا بين الألمان

وحسب، بل بين «السكثيين*، والسلافيين، والفنديين**، والبوهيميين، والروس، والسويديين، والبولنديين أيضا»(٧٥). وهكذا قاد الشعور القومي الألماني المتأجّج، على عكس ما يتوقع المرء، إلى اتساع الأفق الأدبي: كل الشعوب تساهم، أو يجب أن تساهم بصوتها في جوقة الشعر الكبرى. ومع أن هيردر وصف هذا المثال الجديد الذي لم يتحقق إلا على أيدي الرومانسيين، فقد كان لا يزال متأثرا بمفاهيم عصره. إذ أنه نظر إلى العملية الأدبية في كثير من الأحيان نظرة ساذجة قوامها حتمية مردها إلى المناخ، والبيئة والجنس البشري والظروف الاجتماعية. كذلك ينتمي كتاب المدام دي ستال في الأدب (١٨٠٠)، بإيمانه الساذج بامكانية الكمال وبما يدّعيه من تناقض بين الجنوب المشمس السعيد والشمال المظلم الكئيب حتى في مجال الأدب، إلى الفكر التاريخي التبسيطي الذي ينتمي إلى عصر التنوير.

أما الأخَوان شليغل فهما اللذان طورا أفكار هيردر ذات النظرة المستقبلية، وصارا أولى مؤرخيْن أدبيين يطبقان فكرة التاريخ الأدبي الشامل ضمن سياق تاريخي تطبيقا واسعا تدعمه المعرفة الحقيقية بآداب الأمم. ومع أنهما صبّا جلّ اهتمامهما على أوروبا الغربية لأسباب يسهل فهمها، إلا أنهما وسّعا من دائرة اهتمامهما لتشمل أحيانا أوروبا الشرقية، وصارا رائدين في دراسة الأدب السنسكريتي. ولقد شكل كتاب فريدرخ شليغل **حول لغة الهنود وحكمتهم** (١٨٠٨) برنامجا اتصف بالشجاعة نفّذه جزئيا أخوه أوغوست فلهلم شليغل بما حققه من الملاحم الهندية. ولقد شكّل الأدب بالنسبة لفريدرخ شليغل «كلًّا عظيماً متناسقا منظماً يضمُّ تحت جناحيه العديد من عوالم الفن، ويشكّل هو

---

* السكثيون:
شعب من البدو الرحّل القدماء الذين كانوا يسكنون سكثيا التي تقع الآن في الاتحاد السوفيتي. (المترجم)

** الفنديون:
شعب سلافي يقطن في شرق ألمانيا ما بين البحر الأسود وبحر الآرال. (المترجم)

ذاته عملا فنيا له صفاته الخاصة»(٧٦)، إلا أن هذا «الشعر العالمي الذي يمضي قدماً» يقوم في نظره على الأدب القومي باعتباره كائناً حياً، أو تجسيداً للتاريخ القومي يمثل «جوهر كل الملكات والمنتجات الفكرية التي تمتلكها أمة من الأمم»(٧٧). لكن كتاب **تاريخ الأدب القديم والحديث** (١٨١٥) لم يكتبه فريدرخ شليغل لسوء الحظ إلا بعد تحوُّله إلى الكاثوليكية في المناخ الفكري الذي ساد فيِّنا عام ١٨١٢، مما أشبعه بروح العداء لعودة نابليون إلى سُدَّة الحكم. أما محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها قبل ذلك في برلين (١٨٠٣ ـ ١٨٠٤)، والتي تُجمل تاريخ الأدب الغربي برمته معتمدة على المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية باعتبارها المبدأ الذي ينتظم حوله ذلك التاريخ فلم تنشر إلا عام ١٨٨٤(٧٨)، بينما حصرت محاضراته **حول الفن المسرحي والأدب** (١٨٠٩ ـ ١٨١١) همها في نوع أدبي واحد وسيطرت عليها نزعة الجدل. غير أنها مع ذلك نقلت في ترجماتها الفرنسية والإنكليزية والإيطالية، رسالة الرومانسية الألمانية إلى بقية أنحاء أوروبا(٧٩). وأنا أرى أن مفهوم الأخوين شليغل للأدب، وهو مفهوم الأدب المقارن بمعنييه الضيق والواسع، لا يزال صحيحاً رغم النواقص في معلوماتها، ومحدودية ذوقهما وأهوائهما القومية.

ظهرت كتب تؤرخ للأدب على الطريقة الشليغلية طوال القرن التاسع عشر وفي العديد من البلدان. فقد دخلت هذه الطريقة تحت تأثير سِسْمُندي إلى فرنسا حيث جرَّبها كل من فِلمان وأمبير وشازل. وتأثر بها إملياني جوديجي Giudici في إيطاليا، وبراندز (ذو المعتقدات السياسية المختلفة تماما) في الدانمارك، وكارلايل في إنكلترة. وعندما يقول كارلايل «إن تاريخ شعر أمة من الأمم هو جوهر تاريخها السياسي والاقتصادي والعلمي والديني»، وعندما يدعو الأدب «أصدق رمز لروح الأمة وطريقة وجودها»(٨٠) فهو إنما يردد أفكار الأخوين شليغل وهيردر. لا بل إن تين نفسه يعتنق هذه الفكرة، رغم أن ذلك قد يدعو للدهشة، فهو يرى أن «الأعمال الفنية تعد وثائق لأنها معالم»(٨١).

لابد من تمييز المفهوم الشليغلي للتاريخ الأدبي عما أسميه بالمفهوم الرومانسي،

وهو المفهوم المعتمد على فكرة ما قبل التاريخ، أي على ما يشبه مستودع الأفكار الأدبية التي يستمد منه الأدب الحديث برمته والذي لا تزيد روائعه ـ إذا ما قورنت بالروائع القديمة ـ عن أن تكون أضواء مصطنعة باهتة إزاء ضوء الشمس الباهر. وقد تعزز هذا المفهوم لدى ظهور الدراسات الجديدة للأساطير والأديان المقارنة والفلولوجيا. وكان الأَخَوان غرم أبرز أعلامها بسبب ما قاما به في تلك الفترة المبكرة من دراسات مقارنة في نزوح الحكايات الخيالية والخطابات والملاحم الشعبية. وقد اعتقد ياكوب غرم أن الشعر الطبيعي قد انبثق تلقائيا في الماضي السحيق ثم انحطَّ بابتعاده عن مصدر الوحي الإلهي. وكانت وطنيَّتُهُ تنسحب على العالم التيوتوني برّمته، ولكن ذوقه تقبل الشعر الشعبي أينما وجد: سواء في حكايات الرومانس الأسبانية القديمة، أو في أناشيد المآثر الفرنسية، أو الملاحم البطولية الصّربية أو الحكايات الشعبية العربية والهندية(٨٢). لقد حفز الأَخَوان غرم دراسة ما أطلق عليه فيما بعد التاريخ المادّي. ولعل من المفيد أن ننظر إلى المقدمة التي كتبها رتشارد برايْسْ للطبعة الجديدة من كتاب وارتن **تاريخ الشعر الإنكليزي** (١٨٢٤) لنرى المفهوم الجديد. فهو يدعو إلى أدب عام باعتباره مخزنا ضخماً للأفكار الأدبية التي تنتشر وتتكاثر وتنتقل طبقاً لقوانين تشبه القوانين التي أثبتتْ صحتَها في مجال اللغةِ الدراسةُ الفلولوجية المقارنة الجديدة. ويعتقد برايس أن «الحكايات الشعبية بطبعها ميّالة إلى تقليد التراث» وتمثل الحكمة الرمزية التي أثبتتها العصور المتعاقبة(٨٣). وقد تابع البحّاثة الإنكليز من أمثال السيرفرانسيس بولْغريف وتوماس رايْتْ هذه الدراسات بشكل منظّم، وبقدر كبير من الإحاطة والتعمُّق. وفي فرنسا يعتبر كلود فورييل الذي ترجم الأغاني الشعبية اليونانية شخصية مماثلة. إلا أنْ ما اعتبره الأَخَوان غْرم ماضياً تيوتونيا سحيقا تقصّاه فورييل إلى موطنه هو، أي إلى مقاطعة بروفانس في جنوب فرنسا.

غير أن الظروف تغيرت تماما حوالي سنة ١٨٥٠، فقد فَقَدت المفاهيم الرومانسية جاذبيتها، وانتصرت بدلا منها المثل المستوردة من العلوم الطبيعية حتى في مجال كتابة التاريخ الأدبي. لكن ينبغي التمييز بين ما يمكن أن يدعى

بالحقائقية، أي الإتّساع الهائل في مجال البحث في الحقائق، ما صح منها أو ما اعتبر أنه صحيح، وبين النظرة العلمية التي استشهدت بمفهوم التطور البيولوجي، ووضعت نصب عينيها مثالاً للتاريخ الأدبي تكتشف فيه قوانين الإنتاج والتغير الأدبية. ويمكن التمثيل على هذا التحول الذي طرأ بالاستشهاد بكتاب رينان مستقبل العلم. فقد نظر رينان في هذا الكتاب إلى هيردر، وإلى علم الأساطير الجديد، وإلى دراسة الشعر البدائي، وتبيّن أن «الدراسة المقارنة للأدب» قد أظهرت أن هوميروس «شاعرٌ جَماعي»، وبيّنت أسطوريّته والحكاية البدائية التي سبقته. وقال إن تقدم التاريخ الأدبي يعود الفضل فيه إلى البحث عن الأصول وما يتطلبه ذلك من عناية بالآداب الغريبة. ويُعْتَبَرُ استعمالُ الطريقةِ المقارنَةِ، «وسيلةِ النَّقدِ العظيمة»، نُقْطَةَ التَّحوُّل(٨٤). كما أن أمل رينان بمستقبل علم الفلولوجيا يكاد يسكره لأنه يرى أن ذلك العلم سوف يقيم تاريخ الذهن البشري على أسس علمية ثابتة. لكن رينان كان لا يزال حذراً (حذراً زاد في أواخر حياته) من محاولات التوصل إلى قوانين تتحكم بالأدب والتاريخ على الطريقة التي نشدها كل من كونْتْ ومِلْ وبَكِلْ وكثيرون غيرُهم قبلَ دارْوِن أو سْبِنْسَر.

تعود فكرة القوانين، أو الظواهر المنتظمة في الأدب، إلى العصور القديمة، كما أنها عادت إلى الظهور في نظريات القرن الثامن عشر، وصارت الشغلَ الشاغل بعد النصر الذي حققه علم الفلولوجيا المقارن، بما تتضمنه من أفكار حول التطور والاستمرار والانحدار من أصلٍ من الأصول. وقد أعطت الداروينية وما أشبهها من النظم الفلسفية، وخاصة ما جاء به سبنسر، زخما جديدا لفكرة التطور والنوع الأدبي قياسا على الأنواع البيولوجية(٨٥). ففي ألمانيا نادى مورتّسْ هاوْبْتْ بضرورة إنشاء «بويطيقا مقارنة»، وبدراسة التاريخ الطبيعي للملحمة بشكل خاص. وقد دَرَس التطور المتماثل للملحمة في كُلٍ من اليونان وفرنسا وإسكندنافيا وألمانيا، وصربيا وفنلندة(٨٦). وأَلْهَمَتْ دراساته فلهلم شيرر الذي نظر إلى التاريخ الأدبي باعتباره مورفولوجية الأشكال الشعرية(٨٧). وتطور العديد

من هذه الأفكار من حلقة نشأت في برلين حول شتاينتال الذي أسس مجلة **علم النفس الأنثربولوجي** عام ١٨٦٤. وقد ألهمت هذه الحلقة ألكساندر فيسيلوفسكي الذي نشر بعد عودته إلى روسيا عام ١٨٧٠ سلسلةً متواصلةً من الدراسات حول انتقال الأفكار الأدبية والحبكات تناول بها العالَمَيْن الغربي والشرقي منذ أقدم العصور حتى الأدب الرومانسي. وكان هدفه التوصل إلى «بويطيقا تاريخية»، أو إلى تاريخ تطوري شامل للشعر، أي إلى تناول جماعي يقترب من مثال «التاريخ بلا أسماء»(٨٨). أما في إنكلترة فقد كان تأثير سبنسر مختلفاً بعض الشيء. فقد طبّق جون أدنغتون سموندز المثال البيولوجي على المسرحية الإليزابيثية وفن الرسم الإيطالي تطبيقاً صارماً، ودافع عن استخدام المبادىء التطورية في مجالَيْ الفن والأدب دفاعا نظرياً أيضا، وقال إن كل نوع أدبي يمر في مراحل لا فكاك منها من التولُّد والاتِّساع والازدهار والاندثار. ولذا فإن بوسعنا التنبؤ بمستقبل الأدب(٨٩). ويعتبر كتاب بُزْنِتْ الذي ساهم بشكل حاسم في نشر اصطلاح الأدب المقارن تطبيقاً آخر لنظرية سبنسر حول التطور الاجتماعي من الحياة الجماعية إلى الحياة الفردية. وهناك الكثير من الكتب التي حاق بها النسيان الآن والتي تسير في النهج نفسه، منها على سبيل المثال كتاب فرانسيس غمير **بدايات الشعر** (١٩٠١) وكتاب أ. س. مكنزي **تطور الأدب** (١٩١١).

وفي فرنسا كان فردناند برونتيير داعية للتطوُّرية من الناحيتين النظرية والتطبيقية. وتعامل مع الأنواع الأدبية كما لو أنها أنواع بيولوجية وكتب تواريخ للنقد والدراما والشعر الغنائي في فرنسا طبقا لهذه النظرية. ورغم أنه حصر نفسه في المواضيع الفرنسية إلا أن نظريته قادته منطقيا إلى مفهوم للأدب الشامل وإلى الدفاع عن الأدب المقارن. وعندما عُقِدَ مؤتمر للدراسات التاريخية عام ١٩٠٠ بمناسبة افتتاح المعرض العالمي في باريس فقد خُصِصَ قسم كامل (لم تحضره إلا القلة) لتاريخ الآداب المقارنَ افتتحه برونتيير بخطاب عن الأدب الأوروبي. لم يكتف بالاحتجاج بالأخوين شليغل وبأمبير فقط بل بجون أدنغتون سموندز أيضا.

وقد تلا برونتير على المنصة غاستون باري البحّاثة الفرنسي العظيم المختص بالعصور الوسطى(٩٠)، فشرح بشكل أبرز صراع الأفكار إبرازاً فعالاً، مفهومَ الأدب المقارن الأقدم ـ أي مفهوم الأدب الشعبي وفكرة انتقال الأفكار الأدبية والمواضيع في العالم كله. وقد تَلَقَّتْ هذه الدراسة فيما بعد زخماً جديداً على أيدي الباحثين الفنلنديين في الأدب الشعبي بحيث اتسع مجالها، وصارت فرعا مستقّلاً تقريبا من فروع المعرفة لها صلة بعلم الأجناس البشرية وعلم الأنثروبولوجيا. أما في هذا البلد [الولايات المتحدة] فنادراً ما تعتبر هذه الدراسة جزءاً من الأدب المقارن، بينما كانت المجلات الأدبية في القرن التاسع عشر تزخر بمثل هذه المواضيع، ولا يزال اصطلاح الأدب المقارن في البلاد السلافية يعني في كثير من الأحيان دراسة المواضيع والأفكار الأدبية العالمية هذه.

لكن هذه المفاهيم الخاصة بالأدب المقارن أهملت، أو أزيحت إلى هامش الدراسات الأدبية بعد أن أَفَلَ نجمُ التطوُّرية تحت تأثير النقد الذي وجَّهه ضد تطبيقاتها الميكانيكية كلٌّ من برغسن وكروتشه وغيرهما وبعد أن سادت المدرستان الجمالية والإنطباعية في أواخر القرن التاسع عشر مع ما تبعهما من تركيز على الفنّان الخلّاق المفرد وعلى تفرُّد العمل الفني وعلى الأدب المعقَّد في مقابل الأدب الشعبي البسيط.

وما عاد للظهور كان إلى حد كبير هو تلك الحقائقية الموروثة عن التراث التجريبي الوضعي العام الذي يدعمه مثال الموضوعية العلمي والتفسير العِلّي. وكان ما حققه المشتغلون بالأدب المقارن في فرنسا لا يعدو التجميع الضخم للأدلة الخاصة بالعلاقات الأدبية، خاصة فيما يتعلق بتاريخ مكانة الكتاب وبالوسطاء ما بين الشعوب ـ بالرحّالة والمترجمين والمعرّفين ـ والفرضية المسلَّمُ بها في مثل هذه البحوث هو وجود الحقيقة الحيادية التي يُظَنُّ أن من الممكن ربطُها بغيرها من الحقائق التي سبقتها كما تربط حبات العقد بالخيط. لكن مفهوم العِلَّة بمجمله في الدراسة الأدبية مفهومٌ تعوزه النظرة النقدية، إذ لم يبرهن أحد لحد الآن أن عملاً فنيا ما عِلَّتُهُ في عمل فني آخر حتى ولو جمعنا أوجه التماثل والشبه. ولقد يكون العمل الفنّي اللاحق مستحيلا بدون العمل الفني السابق، ولكن لا يمكن

التدليل على أن السابقَ علّةُ اللاحقِ، ولذا فإن مفهوم الأدب الذي تقوم عليه هذه الدراسات مفهوم خارجي غالباً ما تعيبه العواطف القومية الضيقة، والرغبة في حساب الثروات الثقافية، أي حساب الدائن والمدين في أمور الفكر.

لست الوحيد في نقد عقم هذا المفهوم. لكن يبدو أن بحثي الموسوم «أزمة الأدب المقارن» الذي ألقيته في المؤتمر الثاني الذي عَقَدَتْهُ الرابطة الدولية للأدب المقارن في جابل هل عام ١٩٥٨ قد بَلْوَرَ هذا النقد(٩١). فقد صاغ الاعتراضات ضد حقائقية النظريات والتطبيقات، وبيَّن فشلَها في تحديد موضوعها ومنهجها. وقد تسبب البحث في الكثير من الجدل وربما في الكثير من سوء الفهم أيضا(٩٢). وأكثر ما يحزنني هو تلك المحاولة التي تهدف إلى خلق نزاعٍ بين ما يُعْتَقَدُ أنه مفهومٌ أمريكي وآخرُ فرنسيٌّ للأدب المقارن. فأنا لم أكن بطبيعة الحال أَسُوق الحجج ضد شعب من الشعوب، أو ضد مدرسة من الباحثين لها انتماء جغرافي محدد، بل كنت أسوق الحجج ضد منهج معين، وليس دفاعا عن نفسي، أو عن الولايات المتحدة، ولم تكن حججي جديدة أو شخصية. وكل ما قمت به هو أنني قررت ما تستتبعه النظرة التي تؤمن بشمولية الأدب، وهو أن الفصل بين الأدب المقارن والأدب العام فصل مصطنع، وأن التفسير العلّي لا يؤدي إلا إلى النكوص الذي لا ينتهي إلى الوراء. وما أدعو له ويدعو له كثيرون غيري هو اطّراح المفاهيم الميكانيكية التي تستعبدها الحقائق، وهي المفاهيم التي ورثناها عن القرن التاسع عشر واحتضان النقد الصحيح. والنقد معناه الاحتفال بالقِيَم والصفات المميزة، معناه فهمُ النصوص التي يضم تاريخيَّتها، مما يتطلب تاريخا للنقد لكي يتم مثل ذلك الفهم، ومعناه أخيرا اتخاذ منظور عالمي يسعى نحو مثال بعيد المدى قوامه التاريخ والبحث الأدبيّان الشاملان. فمما لا شك فيه أن الأدب المقارن يريد تخطي الأهواء القومية والنظرات الضيقة، ولكنه لا يتجاهل وجود التقاليد القومية المختلفة وحيويتها ولا يقلل من أهميتها. وعلينا أن نحذر من الاختيارات الزائفة التي لا ضرورة لها، لأننا نريد كُلاًّ من الأدب القومي والعام. ونحتاج إلى كُلٍ من التاريخ والنقد الأدبيين، ونحتاج إلى المنظور الواسع الذي لا يوفّره لنا إلا الأدب المقارن.

(١) هنري الرابع الجزء الأول، الفصل الأول، المشهد الثاني، سطر ٩٠. **Henry IV**

(٢) مقالات نقدية من العصر الإليزابيثي، تحقيق غريغوري سميث (جزءان، أكسفورد، ١٩٠٤)، ٢/ ٣١٤. **Elizabethan Critical Essays**, ed. G. Smith.

(٣) ترجمة ج. غريغوري (جزءان، لندن، ١٧٨٧)، ١/ ١١٣ - ١١٤. Robert Lowth, **Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews**, trans. G. Gregory

(٤) (جزءان ، لندن، ١٧٧٤)، ١/ ٤ من صفحات التقديم. Thomas Warton, **History of English Poetry**

(٥) (ط ٢، ٣ أجزاء ، لندن، ١٨٠٦)، ١/ ٥٨ George Ellis, **Specimens of Early English Poetry**

(٦) الرسائل، تحقيق ج و. رَسل (جزءان، لندن، ١٨٩٥)، ١/ ٨. **Letters**, ed. G. W. Russell

(٧) مجلة هاربر ٧٣ (١٨٨٦)، ص ٣١٨ **Harper's Magazine**

(٨) المجلة المعاصرة ٧٩ (١٩٠١)، ص ٨٧٠. **The Contemporary Review**

(٩) تجارب في التربية (إنكا ، نيويورك، ١٩٤٢)، ص ٧٥. Lane Cooper, **Experiments in Education**

(١٠) الثرثار، رقم ١٩٧ (١٣ تموز ١٧١٠). **The Tatler**

(١١) حياة ساميُول جونسون، **Life of Samuel Johnson**, ed. G. B. Hill and L. F. Powell تحقيق ج. ب. هل ول. ف. بول (٦ أجزاء،

أكسفورد، ١٩٣٤، ١/٣٠٢.

(١٢) إدوارد فُلْفْلِنْ في مجلة علم المعاجم اللاتينية، ٥ (١٨٨٨)، ص ٤٩.
Eduard Wolfflin, in **Zeitschrift fur lateinische Lexikographie**

(١٣) تحقيق رينيه غروس (جزءان، باريس، ١٩٤٧)، ٢/١١٣، وقارن ٢/١٣٢ و١٤٥. Voltaire, **Le Siecle de Louis XIV**, ed. Rene Groos

(١٤) راجعها هيردر، انظر الأعمال الكاملة، تحقيق زوفان (٣٣ جزء، برلين، ١٨٧٧)، ١/١٢٣. Herder, **Samtliche Werke**, ed. Suphan

(١٥) تورن، ١٧٦٠، باريس، ١٧٧٦، غلاسغو، ١٧٧١، ١٧٨٤. والسبب في Carlo Denina, **Discorso sopra le vicende della letteratura** ظهور غلاسغو هنا هو أن دنينا كان يعرف الليدي إليزابيث مكنزي، إبنة دوق أرغايل، عندما كان زوجها، الوزير البريطاني المفوض، في تورن

(١٦) ص ٦.

(١٧) نابولي، ١٧٧٩ لوكا، ١٧٨٤. A. de Giorgi - Bertola, **Idea delia letteratura alemanna Idea della poesia, alemanna (1779)**.

(١٨) لدفغ فاخلر : **محاضرات عن تاريخ الأدب الوطني الألماني** Ludwig Wachler, **Vorlesungen uber die Geschichte der teutschen Nationallitteratur** (١٨١٨، ط ٢، ١٨٣٤)؛ أ. كوبرشتاين: **مختصر تاريخ الأدب الوطني الألماني** A. Koberstein, **Grundriss der Geschichte der deutschen Nationallitteratur** (١٨٢٧)، غيورغ غتفريد غرفينس: **تاريخ الأدب الوطني الشعري الألماني** George Gottfried Gervinus, **Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen** (٥ أجزاء، ١٨٣٥ - ١٨٤٢)؛ أ. فلمار: **محاضرات حول تاريخ الأدب الوطني الألماني** (١٨٤٥)، A. Vilmar, **Vorlesungen uber die Geschichte der deutschen Nationalliteratur**

ر. غوتشال: الأدب الوطني الألماني في القرن التاسع عشر. R. Gott-schall, **Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts** ويبدو أن هذا الاصطلاح اختفى فيما بعد، لكن انظرج. كونكّه: خريطة مصورة لتاريخ الأدب الوطني الألماني (١٨٨٦). G. Konnecke, **Bil-deratlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur**

(١٩) دراسات عن التاريخ القديم (باريس، ١٨٤٦)، ص ٢٨. Philarete Chasles, **Etudes sur I'antiquite**

(٢٠) نظرات نقدية في الكتّاب المسرحيين الإنكليز القدماء مقتبسة من البحث الذي يتقدم الطبعة الجديدة لأعمال ماسنجر (لندن، ١٧٦١). George Colman, **Critical Reflections on the Old English Dramatic Writers. Extracted from a Prefatory Discourse to the New Edition of Massinger's Works**

(٢١) رسالة الدكتورجونسون إلى الخوري الدكتور هورن بتاريخ ٣٠ نيسان ١٧٧٤ في فهرس المجموعة الخاصة بجونسون جمعها ر.ب. آدمز (بَفَلُو، ١٩٢١). **Catalogue of the Johnsonian Collection of R. B. Adama**

(٢٢) جيمس بيتي: أبحاث أخلاقية ونقدية (لندن، ١٧٨٣)، ص٥١٨. James Beattie, **Dissertations, Moral and Critical**

(٢٣) انظر بشأن ديل كتاب د. ج. بالمر: نشأة الدراسات الإنكليزية (لندن، ١٩٦٥)، ص ٢٨ وما بعدها. D. J. Palmer, **The Rise of English Studies**

(٢٤) لندن، ١٨٧٣. وانظر وحدة التاريخ (كيمبرج، ١٨٧٢) E. A. Free-man, **The Unity of History** حيث مدح المؤلف منهج المقارنة بوصفه مرحلة لها من الأهمية ما لحركة إحياء العلوم اليونانية واللاتينية.

(٢٥) لم تنشر هذه المقالة إلا عام ١٨١٩. انظر الأعمال الكاملة **Oeuvres**, ed.

Moland تحقيق مولان (٥٢ جزءا، باريس، ١٨٧٧ـ ١٨٨٥). ١٩/ ٥٩٠ ـ ٥٩٢.

(٢٦) عناصر (باريس، ط ١٨٥٦)، ص ٣٣٥. Elements

(٢٧) تضم المكتبة الوطنية كتبا بالعناوين التالية: دروس فرنسية في الأدب والأخلاق **Lecons francaises de de litterature et morale** (جزءان، ١٨١٦) ودروس لاتينية في الأدب والأخلاق (جزءان، ١٨١٦) **Lecons latines de litterature et de morale** ودروس إنكليزية في الأدب والأخلاق (جزءان، ١٨١٧ ـ ١٨١٩)، **Lecons anglaises de littera- ture et de morale** وقد شارك في هذا الأخير مصنِّف ثالث هو المستر شابسال.

(٢٨) باريس، ص ١٤٩. Charles Pougens **Lettres Philosophiques a Madame xxx sur divers sujets de morale et litterature**

(٢٩) ط جديدة بأربعة أجزاء، باريس، ١٨٧٣، ١/ ٢، ٢٤، ٢/ ٤٥، ١/ ٢٢٥. Abel - Francois **Villemain, Tableau de la litterature francaise au XVIIIe siecle**

(٣٠) ط جديدة بجزأين، باريس، ١٨٧٥، ١/ ١٨٧، ١/ ١. **Tableau de la litterature au moyen age en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre**

(٣١) السلسلة الثانية، ١٣ (١٨٣٥)، ٢/ ٢٣٨ ـ ٢٦٢. أما في الصِيغة المنقحة التي **Revue de Paris** " Litterature etrangere comparee, " تتقدم كتاب دراسات حول العصور القديمة (١٨٤٠)، فلا يستخدم شازل الاصطلاح. **Etudes sur l'antiquite** انظر كلود بِشْوا: فيلاريت شازْل والحياة الأدبية في الفترة الرومانسية **Philarete** Claude Pichois, **Chasles et la vie litteraire au temps du romantisme** (جزءان، باريس ١٩٦٥)، ١/ ٤٨٣.

(٣٢) طبع الكتاب أصلا في مرسيليا، ١٨٣٠، ثم أعيد طبعه في كتاب كتابات متنوعة حول J. - J. Ampere, **Discours sur l'histoire de la poesie** التاريخ الأدبي (جزءان، باريس، ١٨٦٧)، ١/٣. **Melanges d'his-toire litteraire**

(٣٣) أعيد نشرها في مجلة الإثنين الجديدة، (١٣ جزءا، باريس، ١٨٧٠)، ١٣/١٨٣ وما بعدها **Nouveaux Lundis**

(٣٤) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية (٤٠ جزءا، شْتُّغارت، ١٩٠٢-١٩٠٧)، ٣٩/١٣٧ وما بعدها. **Samtliche werke, Jubiaumsausgabe**

(٣٥) تناولت المراجعة كتاب القواعد لبرنهاردي Bernhardi's **Sprachlehre** ونشرت في الأعمال الكاملة، تحقيق بويكنغ، ١٢/١٥٢. **Samtliche** Werke, ed. Bocking

(٣٦) الأعمال الكاملة (١٥ جزءا، ط٢، فينّا، ١٨٤٦) ٨/٢٩١، ٣١٨. **Samtliche Werke**

(٣٧) في قسم عنوانه «ملاحظات موجزة عن التاريخ الأدبي المقارن للدراما». " Grundzuge und winke zur vergleichenden Literaturges-chichte des Dramas". أما في الطبعة الجديدة (لايبتزغ، ١٨٨٤) فقد صار العنوان: الشعـر: طبيعته وأشكـاله، مـع موجـز للتاريـخ الأدبي المقارن. **Die Poesie : Ihre Wesen und ihre Formen mit Grund-zugen der vergleichenden Literaturgeschichte**

(٣٨) انظر أ. بيرجك: «الأدب العالمي من وجهة نظر هنغارية (نظرية الأدب المقـارن عند هيـوغو فـون مِلْتْسِلْ) A. Berczik " Eine ungarische Konzeption der Weltliteratur (Hugo von Meltzls verg-leichende Literaturtheorie (" الأعمال الأدبية للأكاديميـة العلمية الهنغارية، ٥ (١٩٦٢)، ص ٢٨٧-٢٩٣.

Acta Literaria Academicae Scientiarum Hungaricae

(٣٩) تأسَّسَ الكرسي عام ١٨٦١، واحتفظ به للشاعر الألماني غيورغ هيرفغ الذي لم يشغله أبداً.

(٤٠) **مجموعة الأعمال** (٨ أجزاء، سينت بيترسبرغ، ١٩١٣)، ١/١٨ـ ٢٩. **Sobranie Sochinenii**. وقد استعمل فيسيلوفسكي اصطلاح srav-nitelnoe izuchenie (الدراسة المقارنة) منذ عام ١٨٦٨؛ انظر المصدر نفسه، ١٦/١ [كذا في الأصل].

(٤١) «حول الفترات الرئيسة في تاريخ فن الشعر». " Uber die Haupt-perioden in der Geschichte der Dichtung " **مجلة غوتا للفنون والعلوم**، ١ (١٧٧٦)، ص ٢١ وما بعدها، وص ١٩٩ وما بعدها. **Gothaisches Magazine der Kunster und Wissenschaften** أما المراجعة فتناولت كتاب ألبير لاكروا: **تاريخ تأثير شكسبير على الأدب الفرنسي**، Albert Lacroix, **Histoire de l'influence de Shakespeare sue le theatre francais** في **الكتاب السنوي للأدب الروماني والإنكليزي**، ١ (١٨٥٩)، ص٣. **Jahrbuch fur romais-che und englische Literatur**

(٤٢) انظر الهامش رقم ٢٢.

(٤٣) غوته: **الأعمال**، الطبعة التذكارية، ٩٧/٣٨، ١٣٧، ١٧٠، ٢٧٨، **Werke, Jubilaumsausgabe** وانظر النقاش والاقتباسات التي جمعها فرتس شْترِخْ في كتابه **غوته والأدب العالمي** Fritz Strich, **Goethe und die Weltliteratur** (بيرن، ١٩٤٦)، ص٣٩٣- ٤٠٠.

(٤٤) **الأعمال**، الطبعة التذكارية، ٢٤٣/٣، وانظر ص٣٧٣ بشأن العنوان. **Werke, Jubilaumsausgabe**

(٤٥) قارن إلْزه بِيل: **حول تطوُّر مفهوم الأدب العالمي** (لايبتزغ، ١٩١٥)، Else Beil, **Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur** ج.

سي. برانْتْ كورسْتِيْس: «تـطور الأدب العالمي» J. C. Brandt Cor-
stius, " De Ontikkeling van het wereldliteratuur " في De
Vlaamse Gids ٤١ (١٩٥٧)، ص٥٨٢ - ٦٠٠، هِلموت بِنْدَر وأُلْرِخْ
مِلْتْسَر: «حول تاريخ مفهوم الأدب العالمي». العصر Saeculum، ٩
(١٩٥٨)، ص١١٣ - ١٢٢. Helmut Bender and Ulrich Meltzer,
." Zur Gescichte des Begriffs ' Weltliteratur' "

(٤٦) الأدب المقارن (باريس، ١٩٣١)، ص ٥٧. La Litterature comparee

(٤٧) الأدب المقارن (باريس، ١٩٥١)، ص٠٧ La Litterature comparee

(٤٨) ن. م. ، ص٥.

(٤٩) مشكلات واتجاهات؛ ملاحظات أولية (ميلانو، ١٩٤٨)، ص٤٣٠.
Probelmi ed orientamenti : Notizie introduttive

(٥٠) «الأدب المقارن: الاصطلاح وما يدل عليه». " Litterature comparee : Le Mot et la chose " مجلة الأدب المقارن، ١ (١٩٢١)، ص١ - ٢٩، خاصة ص٧. **Revue de litterature comparee**

(٥١) فان تيغم: الأدب المقارن، ص١٧٠، ١٧٤. Van Tieghem, **La Litterature comparee**

(٥٢) الأدب المقارن: المنهج والمنظور، تحرير نيوتن ب. شتالكنخت وهورست فِرنْتْس (كاربُنديل، إلينوي، ١٩٦١)، ص٣. **Comparative Literature : Method and Perspective,** ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz

(٥٣) شارلز مِلْز غَيلي وفْرِدْ نيوتن سكوت: مقدمة لمناهج النقد الأدبي ومواده
Charles Mills Gayley and Fred Newton Scott, **An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism**

(بوسطن،١٨٩٩)، ص٢٤٨، حيث تلخّص أفكار بُزْنِتْ.

(٥٤) هـ. م. بُزْنت: الأدب المقارن (لندن، ١٨٨٦)، ص ٨٦. H. M. Posnett, **Comparative Literature**

(٥٥) «تأثير الاتجاهات القومية والعالمية على الأدب المقارن من ١٨٨٠ إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية»، "The Impact of Nationalism and Cosmopolitam on Comparative Literature from the 1880s to the Post World War II Period" أعمال المؤتمر الرابع للرابطة العالمية للأدب المقارن **Proceedings of the Fourth Congress of the International Comparative Literature Association** (لاهاي، ١٩٦٦)، ص٣٩١.

(٥٦) نشاة التاريخ الأدبي الإنكليزي (جابل هِلْ، ١٩٤١، ط جديدة، نيويورك، ١٩٦٦)، **The Rise of English Literary History**

(٥٧) انظر بشأن لونْغايْنَس كتاب ألَنْ هـ. غِلْبَرتْ: النقد الأدبي من أفلاطون إلى درايدن (نيويورك، ١٩٤٠)، ص١٥٧، ١٦٢. Allan H. Gilbert, **Literary Criticism: Plato to Dryden**

(٥٨) عن كتاب ج. و. هـ. أتْكِنْز: النقد الأدبي في العصور القديمة (لندن، ١٩٢٤) J. W. H. Atkins, **Literary Criticism in Antiquity** ٢/١٨٧، ٣٣١. وتنسب الرسالة المتعلقة بفيلوكتيتس إما إلى ديو البروسي (٤٠ ـ ١٢٠م) وإما إلى ديو فم الذهب.

(٥٩) جنيف، ١٥٦١، الكتاب الخامس. Scaliger, **Poetics**

(٦٠) أبحاث عن فرنسا، (باريس، ١٦٤٣)، ٧/١١ من صفحات التقديم. **Recherches de la France**

(٦١) انظر الهامش رقم ٢.

(٦٢) مقالات نقدية من العصر الإليزابيثي، ٢/٣٥٩، ٣٧٢. **Elizabethan Critical Essays**

(٦٣) الأعمال، Works تحقيق سبدنغ وإلِس وغيرهما (١٤ جزءا، لندن، ١٨٥٧)، ٣٢٩/٣.

(٦٤) ن. م.، ١/٥٠٢-٥٠٤.

(٦٥) قارن إفالد فلوغل: «التاريخ الأدبي عند بيكن». Ewald Flugel "Bacon's Historia Literaria" آنغليا Anglia، ٢١ (١٨٩٩)، ص٢٥٩-٢٨٨.

(٦٦) لقد تفحصت طبعة لايبتزغ وفرانكفرت (١٧١٠) بنفسي، وتأتي بعد القطعة المقتبسة من بيكن أقوال أخرى مقتبسة من كريستوفر مَيلِيَسْ، حول كتابة تاريخ عالمي **De scribenda universitatis historia** ومن ج. ج. فوسْيِسَ: في الفلولوجيا. **De philologia**

(٦٧) هاله، ١٧٢٧. J. F. Reimann, **Versuch eine Einleitung in die historiam literariam antediluvianam d. h. in die Geschichte der Gelehrsamkeit und derer Gelehrten von der Sundflut**

(٦٨) انظر جيوفاني غِتو: تاريخ التواريخ الأدبية (ميلانو، ١٩٤٢). Giovanni Getto, **Storia delle storie letterarie** وكتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي بشأن وارتن. **The Rise of English Literary**

(٦٩) تحقيق هـ. ر. ياوس (ميونخ، ١٩٦٤)، مثلا ص٢٥٦ وما بعدها و٢٦٩ وما بعدها، و٢٧٩. Charles Perrault, **Parallele des anciens et des modernes,** ed. H. R. Jauss

(٧٠) قارن كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي، ص١٣٩، ١٨٠ وما بعدها **The Rise of English Literary History**

(٧١) قارن كتابي تاريخ النقد الحديث (٤ أجزاء، نيوهيفن، ١٩٥٥)، ١/١٣١، ١٣٢. **History of Modern Criticism**

(٧٢) بول أوسكار كِرِسْتِلَر: «نظام الفنون الحديث» Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts" في كتابه فكر عصر النهضة

Renaissance Thought (٣ أجـزاء، نيـويـورك، ١٩٦٥)، ٢/١٦٣-٢٢٧.

(٧٣) انظر بشأن الإستطيقا والذوق، إلى جانب كتب التاريخ العامة المتعلقـة بالإستطيقـا، الجزء الأول من كتـاب أَلْفِرِدْ بـاومْلَر: نقد الحكم لكـانْتْ Alfred Baumler, **Kants Kritik der Urteilskraft** (هاله، ١٩٢٣)، ومقدمة كتاب ج. ي. سبنغارن لكتاب مقالات نقدية من القرن السابع عشر (٣ أجزاء، أكسفورد، ١٩٠٨). J. E. Spingarn, ed., **Critical Essays of the Seventeenth Century**

(٧٤) الأعمال الكاملة، ١/٢٩٤. **Samtliche Werke**

(٧٥) ن. م. ص ٢٦٦.

(٧٦) روح لِسِنغ من كتاباته (٣ أجـزاء، ١٨٠٤)، ١/١٣. Friedrich Schlegel, **Lessings Geist aus schrifen**

(٧٧) الأعمال الكاملة، ١/١١، **Samtliche Werke**

(٧٨) محاضرات حول الأدب والفنون الجميلة، تحقيق ياكوب ماينر (شتغارت، ١٨٨٤). **Vorlesungen uber schone Literatur und Kunst**

(٧٩) يوزف كورنر: رسالة الرومانسية الألمـانية إلى أوروبـا (أوغسبورغ، ١٩٢٩). Josef Korner, **Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa**

(٨٠) الأعمال **Works**، الطبعة المئوية (لندن، ١٨٩٦ - ١٨٩٩)، المقالات **Essays**، ٢/٣٤١-٣٤٢، تاريخ لم يكتمل للأدب الألماني **Unfinished History of German Literature** ed. Hill Shine تحقيق هِـلْ شاين (لِكْسِنغتُن، كنتاكي، ١٩٥١)، ص٦.

(٨١) تاريخ الأدب الإنكليزي (ط ٢، ٥ أجزاء، باريس، ١٨٦٦)، ١/١٧ من صفحات التقديم. Taine, **Histoire de la litterature anglaise**

(٨٢) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث، ٢/٢٨٣ وما بعدهـا. **History of**

Modern Criticism

(٨٣) أعيدت طباعتها في كتاب وارتن تاريخ الشعر الإنكليزي، تحقيق و. سي. هازلت (٤ أجزاء، لندن، ١٨٧١)، ١/٣٢ - ٣٣. Thomas Warton, **History of English Poetry,** ed. W. C. Hazlitt

(٨٤) باريس، ١٨٩٠، ص ٢٩٧. Ernest Renan, **L'Avenir de la science**

(٨٥) انظر بحثي «مفهوم التطور في التاريخ الأدبي» (١٩٥٦)، "The Concept of Evolution in Literary History" وهو منشور في كتاب مفاهيم نقدية (نيوهيفن، ١٩٦٣)، ص٣٧ - ٥٣. **Concepts of Criticism** [ومترجم إلى العربية في هذا الكتاب].

(٨٦) كرستيان بِلْغَر : مورتس هاوبت كمُرَبٍّ أكاديمي (برلين، ١٨٧٩)، ص٣٢٣. Christian Belger, **Moriz Haupt als akademischer Lehrer** والكتاب يضم مراجعة كتبت عام ١٨٣٥. وانظر أيضا و. شيرر: كتابات قصيرة، W. Scherer, **Kleine Schriften,** ed. Burdach & Schmidt تحقيق ك. برداخ و ي. شْمِتْ (جزءان، برلين، ١٨٩٣)، ١/١٢٠، ١٢٣، ١٣٠.

(٨٧) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث (١٩٦٥)، ٤/٢٩٧ وما بعدها بخصوص شيرر، **History of Modern Criticism** وخاصة كتابه البويطيقا **Poetik** (١٨٨٨).

(٨٨) انظر المصدر نفسه بشأن فيسيلوفسكي، ص٢٧٨ - ٢٨٠، وكذلك مقدمة ف. جرمُنْسكي لكتاب البويطيقا التاريخية (لننغراد، ١٩٤٠). V. Zhirmunsky, **Istoricheskaya Poetika**

(٨٩) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث، ٤/٤٠-٤٠٧، **History of Modern Criticism** وكذلك مقالة سيموند: «حول تطبيق المبادىء التطورية على الفن والأدب»، J. A. Symonds, " On the Application of

في مقالات تأملية Evolutionary Principles to Art and Literature
موحية (جـزءان، لندن، ١٨٩٠)، ١/ ٥٢ - ٨٣. Essays Speculative
and Suggestive

(٩٠) «الأدب الأوروبي». " La Litterature europeenne " الحـوليـات
العالمية في التاريخ : مؤتمر باريس ١٩٠٠، ٦ (باريس، ١٩٠١)، ٥ـ ٢٨،
موجز **Annales internationale d'histoire, Congres de Paris** 1900
الكلمة التي ألقاها المسيو غاستون باري، المصدر نفسه، ص٣٩ - ٤١.
" Resume de l'allocution de M. Gaston Paris "

(٩١) أعيد نشر البحث في كتابي مفاهيم نقدية، ص٢٨٢ـ ٢٩٥ من ط جامعة
ييل، [وانظر الترجمة الحالية]. **Concepts of Criticism**



الفصـــل العاشــر

الأدب المقــارن الـــيوم

كنت قد قدمت بحثا عنوانه «أزمة الأدب المقارن» في المؤتمر الثاني للرابطة العالمية للأدب المقارن الذي عقد في جابل هِلْ في أيلول عام ١٩٥٨ . وقد أثار البحث قدراً كبيراً من التعليقات، وقف الكثير منها موقف المعارضة. وكنت قد قصدت استثارة تعليقات كتلك. وما علينا إلا أن نتصور المواقف والظروف التي رافقته. فقد تأسست الرابطة العالمية للأدب المقارن عام ١٩٥٤ . وعقدت مؤتمرها الأول في أواخر أيلول عام ١٩٥٥ في البندقية، دون أن يشارك فيه الأمريكيون لأن تأخر موعد المؤتمر منع الأمريكيين من الحضور، ولأن موضوع المؤتمر، وهو «البندقية في الأدب» (وهو موضوع لا يخلو من الصلات الأمريكية إذا ما تذّكرنا هاولزوهنري جيمس، بل وهمنغواي)، لم يتقدم له أي أمريكي، وهكذا كان مؤتمر جابل هِلْ أوّل مناسبة يلتقي فيها المقارنيون الأمريكيون رسميا بزملائهم الأوروبيين.

ولقد تمكن ما لا يقل عن ثلاثة وأربعين من البحّاثة الأوروبيين من زيارة كارولاينا الشمالية من خلال الكرم الذي أبدتْه مؤسسة فورد، والمبادرة التي قام بها فيرنر فريدرخ. ولا أذيع سرّاً إذا قلت اليوم إن العديد منا، نحن مدرسي الأدب المقارن في الجامعات الأمريكية، لم يكونوا، في البداية، سعداء للشكل الذي خُطّط للمؤتمر أن يتّخذه. فقد كان القصد أن يتشكل الزوّار ممن لعبوا دوراً في تنظيم الرابطة العالمية وموظفيها. أما الذين دُعوا أصلا لتمثيل الولايات المتحدة فكانوا تلك القلة من الأمريكيين الأعضاء في الرابطة العالمية، أو الذين كانوا يشغلون وظيفة ما في فرع الأدب المقارن من الرابطة اللغوية الحديثة، لكن

* العنوان الرئيس لهذا الجزء Comparative Literature Today (p.p. 37 — 54) من كتاب Discriminations للمؤلف.

منظّم المؤتمر فيرنر فريدرخ أبدى قدراً عظيماً من الحكمة والتسامح حينما غيَّر الخطة الأصلية وسمح للمؤتمر بأن يصبح محفلاً لا يضم المتخصصين الذين وقفوا أنفسهم لقضية الأدب المقارن فقط، بل يضم أيضا حشداً واسع الاتجاهات من الباحثين في الأدب من الذين يجمعهم هدف مشترك واحد ـ ألا وهو دراسة الأدب حين لا تحصره الحدود القومية. ولذا تعيّن على شخصٍ ما أن يثير التساؤلات حول فرضيات المنهج التي أدت إلى تضييق أفق المؤتمر وتحديد نوعية المشاركين فيه، وأن أكون أنا ذلك الشخص لأنني كنت أنتقد هذا المنهج منذ سنوات عديدة، وفي محافل مختلفة قبل تأسيس الرابطة العالمية.

لقد أصاب أَحَدُ مُنْتَقِدِيَّ حينما أشار إلى أن اعتراضي على المنهجية الدارجة في الأدب المقارن ـ وهي التي تقوم على التحديد المصطنع لموضوع البحث، وعلى مفهوم ميكانيكي للمصادر والمؤثّرات، وعلى دراسة الدوافع من خلال الثقافة القومية ـ بدأت أصوله في أوروبا في العشرينات. فعندما كنت طالباً في جامعة براغ خلال ذلك العقد عبَّرْتُ عن ردةِ فعل قوية ضد الحقائقية الوضعية التي تميز بها بعض مُدَرِّسِيَّ، وتميز بها تيار رئيس من تيارات البحث الأكاديمي. وقد أثرت في الفقرة الأولى من بحثي «أزمة الأدب المقارن» إلى كروتشه في إيطاليا، وإلى دلتاي وأتباعه في ألمانيا. وجئت إلى هذا البلد للمرة الأولى عام ١٩٢٧ إلى كلية الدراسات العليا في جامعة برنستن. وهناك وجدت الاستياء نفسه وقد علا صوتهُ ممثّلاً بالحركة الإنسانية الجديدة. وقمت ببضع زيارات لبول إِلْمْر مور الذي أعارني كتبا لأفلاطونيّي كيمبرج (ومازلت أذكر كتاب **شمعة الرب** لناثاييل كولدرول)، وقرأت كتابات صديقه وحليفه إِرْفِنْغ بابِتْ. وكان كتاب بابت المعنون **الأدب والكلّية الأمريكية** قد نشر أصلا عام ١٩٠٨، لكنه لايزال واحدا من أقوى الهجمات على القرن التاسع عشر الذي كان بابت آنذاك يربطه بالفذلكة الألمانية المؤذية. وقد تنبأ بأن «الأدب المقارن سيكون من أتفه المواضيع إن لم يخضع للمعايير الإنسانية»(١). ولا تعدُّ تسمية هاري ليفن أستاذ كرسي إرفنغ بابت للأدب المقارن تكريماً لإرفنغ بابت فقط، بل ضماناً لاستمرار المعايير الإنسانية في

جامعة هارفرد حتى ولو فسر ليفن كلمة «الإنسانية» بشكل يختلف عن المعنى الخاص الذي قصده بابت، وقد كان المعنى الصحيح لكلمة «الإنسانية» هو القضية في جابِل هِلْ ولا يزال هو القضية في الأدب المقارن اليوم.

وعندما عدت إلى براغ عام ١٩٣٠ انضممت لفترة من الزمن إلى حلقة براغ اللغوية فاطّلعت على أفكار الشكليين الروس. وكان رومان ياكبسن، الأستاذ في جامعة هارفرد الآن، موجوداً في براغ آنئذٍ، وكان ناقدا ذكيا لاذعاً للمنهجية المترهّلة التي يتبعها التاريخ الأدبي الأكاديمي، ومحاولته للإندماج بشمولية التّاريخ الثقافي، وعدم قدرته على التركيز على موضوع بحثه. ألا وهو العمل الأدبي نفسه. وعندما ذهبت إلى إنكلترة عام ١٩٣٥اتصلت بفرانك ريموند ليفِسْ وجماعة مجلة **Scrutiny** [التمحيص] الذين عبَّروا بصوت عالٍ حقا عن استيائهم من البحث الأكاديمي، منطلقين من مقدمات تختلف عن المقدمات التي كنت أنطلق منها. وعندما هاجرت عام ١٩٣٩ للالتحاق بقسم اللغة الإنكليزية في جامعة آيُوا وجدتُ هناك نورمن فورستر الذي كان من أتباع الإنسانية الجديدة الأشداء، ومديراً لكلية الدراسات الأدبية، وأوستن وارت الذي كان زميلاً في القسم، وقد كان أوستن وارن أحد تلاميذ إرفنغ بابت، وعرف بول إلْمَر مور في برنستن ولكنه تحول منذئذ إلى موقفٍ هو أقرب إلى موقف ت. س. إليوت ومدرسة النقد الجديد.

كان الصراع بين التاريخ الأدبي والنقد حاداً بل مريراً في جامعة آيوا. ومازلت أذكر جيداً كيف التقيت أنا وأوستن وارن بعضو له مكانة عالية من أعضاء القسم يعتبر بحّاثةً جيداً في التاريخ، وحاولنا أن نبيّن له كيف أنه أنتج بعض النقد الأدبي حينما كتب عن ملتون وعن المقالة الإنكليزية في القرن السابع عشر، فما كان منه إلا أن احمرّ وجهه وقال لنا إن ما قلناه كان أسوأ إهانة تلقاها في حياته. أما أنا فقد كنت أدرج، طبقا لاعتقادي وللمجموعة الأكاديمية التي تنتمي إلى ذلك العصر والمكان، بين النقاد، وشاركتُ في كتابة مجلَّد حرره نورمَن فورستر عنوانه **البحث الأدبي** نشر عام ١٩٤١ من قبل مطبعة جامعة كارولاينا الشمالية ساهمُت فيه

بفصل عنوانه «التاريخ الأدبي» كان في كثير من أجزائه تجديداً لبحث أقدم عنوانه «نظرية التاريخ الأدبي» كتبته عام ١٩٣٥ لينشر في كتاب أعمال **حلقة براغ اللغوية**، لكن كتاب **البحث الأدبي** لم يحز على رضاي، أو رضا المستر وارن الكامل لأننا شعرنا أننا كنا نسير تحت لواءٍ ليس لواءنا، ولم يكن بوسعنا أن نؤيد العقيدة التي يعتنقها المحرر ألا وهي الإنسانية الجديدة رغم أننا شاركناه معظم اعتراضاته على الممارسات الأكاديمية الدارجة، واستمتعنا بتدريس المواد الإنسانية التي وضعها لنا. وكانت المواد الخاصة بهوميروس، والكتاب المقدس، والمأساة اليونانية، وشكسبير، وملتون تدرس للطلبة الجدد وطلبة السنة الثانية في مواد إجبارية قبل ظهور مودة مواد الأدب العالمي الحاليّة بوقت طويل. وعلَّمْتُ أنا شخصياً مادة في الرواية الأوروبية بدأت بستندال وبلزاك ووصلت بروست ومان عبر دوستويفسكي وتولستوي، ولكنني لا أذكر أنني سميتها «الأدب المقارن».

تعاونت فيما بعد أنا والمستر وارن على كتابة **نظرية الأدب**، وهو الكتاب الذي تمت كتابته بين عامي ١٩٤٤ ـ ١٩٤٦ ولكنه لم ينشر، لأسباب عديدة، إلا في كانون الثاني ١٩٤٩. ويعكس الفصل الأخير من الكتاب، وهو الفصل الذي كان قد ظهر أصلا تحت عنوان «دراسة الأدب في كلية الدراسات العليا: الداء والدواء» في مجلة **سيواني** (تشرين الأول ١٩٤٧) يعكس الموقف بعد الحرب ويقترح بعض الإصلاحات المحددة لدراسة الأدب في جامعاتنا ـ ومن تلك الاقتراحات إنشاء أقسام للأدب المقارن تكون ـ حسبما ذكرنا ـ أقساماً للأدب العام أو الأدب العالمي، أو بكل بساطة، الأدب. وعبرنا عن أملنا في أن يصبح قسم الأدب المقارن «مركز الإصلاح الذي يجب أن يتحقق بالدرجة الأولى في أقسام اللغة الإنكليزية وغيرها من اللغات الحديثة، وهو الإصلاح الذي يستهدف إعطاء الدكتوراه في الأدب وليس في الفلولوجيا الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية»(٢).

لم نكن وحيدين. فقد كان النقاد الجدد قد أحدثوا أعظم أثر عملي على تعليم الأدب في الكليات، خاصة كتاب **فهم الشعر** (١٩٣٨) لكل من كْليانْث

بْرُكْس وروبرت بِنْ وارن، وهو الكتاب الذي بدأت سمعته بالانتشار منذ أوائل الأربعينات. وفي شيكاغو دافع رونالد س. كرين منذ ١٩٣٥ على الأقل عن النقد الأدبي وتاريخه وجعله جزءاً من المنهاج. وفي عام ١٩٣٩ اجتمع أعضاء «المعهد الإنكليزي»، وهو المعهد الذي نذر نفسه صراحة لاختبار مناهج البحث الأدبي، لأول مرة في مدينة نيويورك. ومع أن المعهد اهتم أيضا بمشكلات الببليوغرافيا والتحقيق، إلا أنه سرعان ما غدا محفلاً لنقاش القضايا النقدية والإستطيقية. كذلك عقد المعهد، رغم اسمه واكتفائه أصلاً بالباحثين في الأدب الإنكليزي، عدداً من اللقاءات المخصصة للنقد الفرنسي والألماني. وفي عام ١٩٤٠ نشرت مجلتا **الجنوب وكِنْيُنْ** ندوة حول «الأدب والأساتذة» ساهم فيه أشهر النقاد الجدد من أمثال جون كرورانسوم، وألن تيت، وكليانث بركس كما ساهم فيه هاري ليفن، مساهمات اتسم أسلوبُها بالحِدَّة ضمَّت اقتراحاتٍ متنوعةً جداً لإصلاح الدراسة الأكاديمية للأدب. لقد كان التغيير يخيم على الجو، وحدث تغيير عميق فعلا، ليس فجأة، وليس متماثلا في كل المؤسسات، بل تدريجيا وفي كل مكان. ويبدو أن الدارسين هذه الأيام عاجزون عن تصور الوضع في العقود الأولى من هذا القرن في أكثر أقسام اللغة الإنكليزية. لقد كان النقد محرَّما، ولم يكن الأدب الحديث ولا الأمريكي يدخل في المنهاج، وكانت الآداب الأجنبية تهمل في معظمها، وكانت النصوص تدرس باعتبارها وثائق فلولوجية فقط، وباختصار، سادت وضعية القرن التاسع عشر سيادة مطلقة بلا منازع.

لقد استعرضت هذه التطورات ودوري فيها لا لأنني أرغب في استثارة الذكريات الشخصية، بل لأن سيرتي الذاتية تعكس تاريخ البحث الأدبي في هذه العقود، وتعكس الثورة ضد الوضعية التي وصفتها في أول محاضرة عامة لي ألقيتها في ييل في شباط ١٩٤٦ - تلك الثورة التي تمثلت في كروتشه وتاريخ الأفكار الألماني وفي الشكليين الروس وفي الإنسانية الجديدة عند الأمريكيين وت. س. إليوت، وف. ر. ليفس والنقاد الجدد. ولذلك شعرت عندما أعاد المستر فريدرخ في أول **كتاب سنوي للأدب المقارن والأدب العام** (١٩٥٢) نشر المقدمة الموجزة التي

كتبها جان ماري كاريه لكتاب الأدب المقارن (١٩٥١) الذي ألفه م. ف. غيار أن ذلك بمثابة التحدي لكل ما تحقق في هذا البلد. إذ أن كاريه، وهو أول رئيس للرابطة العالمية للأدب المقارن، يعيد في هذه المقدمة التعبير عن المفهوم القديم للدراسة الأدبية وللأدب المقارن على وجه الخصوص، وبأضيق ما يمكن من مصطلحات: الأدب المقارن جزء من التاريخ الأدبي يهتم بالصلات الحقيقية بين الأعمال والموحيات، بل وحيوات الكتاب الذين ينتمون إلى آداب متعددة. ويستبعد كاريه، في هذه المقدمة على الأقل. الأدب العام من موضوع دراستنا، ويستنكر كل مقارنة لا تدعمها الصلات المجسدة باعتبارها تمرينات بلاغية. وقد انتقدت المقدمة وكتاب غيار الصغير انتقاداً في الكتاب السنوي التالي (١٩٥٣)، رغم أنني كنت متفهما للمرامي المتواضعة التي يهدف إليها كتاب مدرسي كتب للطلبة ولاعتماده على كتيب مماثل سبقه لبول فان تيغم (١٩١٣). لكنه بدا لي مع ذلك دليلاً خطيراً على استمرار المنهجية التي عفا عليها الزمن وقوانينها المتعسفة. وهكذا لم يزد بحثي الذي ألقيته عام ١٩٥٨ في مؤتمر جابل هِلْ عن كونه صياغة جديدة لاعتراضاتي بحضور الزوار الأوروبيين. ولكن المؤسف هو أن البحث فهم وكأنه بيانُ المدرسةُ الأمريكية في الأدب المقارن وكأنه هجوم على المدرسة الفرنسية رغم أنه كان موجها ضد منهج لا ضد أمة. وقد كنت ولاأزال أعلم أن انتقاداتٍ مشابهةً للبحث الأكاديمي قد ظهرت في فرنسا نفسها منذ سنين عديدة. ولا حاجة بنا إلى أن نشير إلى أكثر من الهجوم الذي وُجِّهَ للانسون والنقد الجامعي قبل الحرب العالمية الأولى. كما أعرف أن هناك العديد من النقاد والمؤرخين في فرنسا ممن عبروا بجرأة وباتجاهات مختلفة عن معارضتهم للحقائقية الوضعية التي نادى بها كاريه. وأعرف أيضا أن العديد من الباحثين الأمريكيين لا يتفقون ووجهة نظري، ولم أدَّعِ لنفسي مطلقاً دور الناطق بلسان البحث الأمريكي بشكل عام. فأنا أوروبي المولد ولا أستسيغ دور المناهض لفرنسا أو لأوروبا.

لقد تعلمت من هاري ليفن أن ميرابو هو القائل إن جمهور الغرباء يشَكِّلُ «الخَلَفَ الحي». غير أن انطباعاتي عن هذا الخلف تثير فيّ الحزن بسبب ما واجهه

بحثي المثير للجدل ذاك من سوء الفهم والتشويه خارج أمريكا. فقد فسر على أنه بيان للعداء الأمريكي للبحث الأكاديمي بدليل أنني هُنِئْتُ بعد إلقائي بحثاً تاريخياً اتَّسَم بالإحاطة حول كلمة «النقد» في مؤتمر يوترخت عام ١٩٦١ على كوني أقل جهلاً وأقل حماساً للجهل مما بدوتُ عليه في جابل هِلْ. ونشر مارسيل باتايون Bataillon مراجعة لأعمال مؤتمر جابل هِلْ عنوانها «الشباب الجديد للفلولوجيا في جابل هل»(٣) اتسمت بروح المصالحة. ولكن مع أن المراجعة اعترفت بعدالة بعض الانتقادات الموجهة للنظريات القائمة إلا أنها أساءت فهمي حين صورت موقفي على أنه معادٍ لكل أنواع التاريخ الأدبي، وعبَّرت عن أسفها لأن ريناتو بوجيولي، وكلاوديو غيين وأنا ما عدنا نهتم ـ نحن الأوروبيين مولداً ـ بالعلاقات بين الشعوب الأوروبية المتنافسة، وهي العلاقات التي حاولت النظرة العالمية القديمة أن تحييها بعد الحرب. كما عبَّر باتايون عن أسفه لزوال «تلك النظرة العالمية التي تُعزي لها مثاليةٌ برجوازية من قِبَلِ فلسفةٍ ماركسيةٍ زائفةٍ في التاريخ، أو تُدْمَغُ بالعنجهيَّة التاريخية من قِبَلِ بُنْيَويةٍ مُنْتَصرةٍ»(٤). لقد أخطأتُ حين لم أَتَحَرَّزْ بالقدر الكافي ضد هذا النوع من سوء الفهم في كلمتي التي ألقيتها في جابل هل، ولأنني افترضت أن دفاعي عن التاريخ الأدبي في الفصل الأخير من نظرية الأدب ضد الاتجاهات اللاتاريخية في النقد الجديد دفاع معروف ولأنني كنت منذ سنوات عديدة أدعو للتفاعل الصحيح بين دراسة الآداب القومية واتجاهاتها المشتركة وشمولية التراث الغربي ـ وهو الذي يشمل عندي العالم السلافي ـ وبين المثال الأعلى للدراسة المقارنة لكل الآداب، وبضمنها آداب أقصى الشرق.

غير أن سوء الفهم الذي ظهر في روسيا كان أغرب من ذلك بكثير. كان الأدب المقارن ممنوعاً تحت حكم ستالين، ولكن تبينت ضرورته بعد ذوبان الجليد، فعقد الروس مؤتمراً في موسكو في كانون الثاني عام ١٩٦٠ أعادوا فيه الاعتبار للموضوع رسمياً(٥). والروس يفاخرون بأنهم حلّوا كل المعضلات استنادا على الماركسية، فتناوَلَنا المتكلمون في المؤتمر باعتبارنا خِرافاً ضالَّةً لم تكتشفْ نورَ الحقيقة. وتَبَوَّأ فريدرخ في نظرهم دور الزعيم باعتباره منظِمَ مؤتمر جابل هل(٦)، ولذا أغلظوا فيه

القول لأنه جعل المؤتمر - في زعمهم - حلبة سياسية، والسبب فيما يبدو أن غْلِبْ شْتروفه Gleb Struve وصف الوضع في الاتحاد السوفيتي وصفاً اتّصف بالدراية. وقد استشهدوا ببحثي حينما بدا لهم أنه يمكن استخدامه كسلاحٍ ضد كل أنواع البحث الأكاديمي في الغرب، ولكنهم حاسبوني حسابا عسيراً على خطيئتين رموني بهما هما اتّباعي للشكلية وإيماني بالنظرة العالمية. وادَّعوا في كل بحوثهم أنني لم أسمع بالمضامين التاريخية والاجتماعية في الأدب، وأنني أومن بشكليّة مجردة، وأن اعتراضاتي لصالح أدب قومي لا لَوْنَ له يخدم أغراض الامبريالية الأمريكية. أما أنا فقد اعتدت على تزمُّت الآيديولوجية الشيوعية، ولكنني غالبا ما يدهشني جهلهم التام للشخصيات في هذا البلد ولظروف مؤسساته. فهم يفترضون أن هناك مثلاً معهداً للأدب المقارن في جامعة كارولاينا الشمالية، وأنني في ييل أرسم الخطوات في الحرب الثقافية الباردة، وأسند المواضيع لباحثيها وأنسق الجهود مع شركائي في التآمر. كما يرون خططا سرية مقصودة في النواقص التي تخللت مؤتمر جابل هل، أو في المجموعات المتشابكة من البحوث التي تليت فيه، أو في ما تنشره مجلة الأدب المقارن. لا بل إن قيام سيغورد بوركهارت بترجمة بحثي «أزمة الأدب المقارن» إلى الألمانية ونشره في ألمانيا الغربية في مجلّة الكلمة الفعّالة Wirkendes Wort أمر له دلالاته المريبة في نظر ن. س. بافلوفا(٧). وليس من فائدة ترتجى من قولنا لهم إننا نمارس نشاطنا بشكل مختلف عنهم، وإن سيغورد بوركهارت الذي لم أكن أعرفه شخصيا آنذاك، قد أعجبته المقالة وشعر بالرغبة في ترجمتها.

كان الروس في موسكو عام ١٩٦٠ في ديارهم. وشكّلتْ البحوث الثلاثة التي تناولت الأدب المقارن في الغرب والتي كتبها ر. م. سَمَارين، و ي. ج. نويبوكويفا، و ن. س. بافلوفا إدانة شاملة لكل ما كنا نفعله. لكن تشرين الأول عام ١٩٦٢ شهد مؤتمراً آخر حول الأدب المقارن في أوروبا الشرقية عقد في بودابست حضره و. ب. شمت Smit الذي كان آنذاك رئيس الرابطة العالمية للأدب المقارن، كما حضره إتيامبل خليفة كاريه في السوربون، وثلاثة أعضاء

غربيين آخرين من أعضاء الرابطة هم مورتييه وروسيه وفْوازين. وهناك كَرَّرَت المدام نويبوكويفا هجومها على بحثي واتهمتني بالرغبة في تجريد الأدب من قوميته، وربطتني أنا والأدب المقارن في أمريكا بفلسفة التاريخ الرجعية التي جاء بها آرنولد توينبي، وما ذلك في الظاهر إلا لأن ي. ر. كورتيوس عبَّر عن إعجابه بتوينبي (بينما لم أفعل أنا ذلك مطلقا). ولكن بعض المشاركين الآخرين - لحسن الحظ - كانوا أفضل علماً فحاولوا تصحيح الروس: فقد استبعد إتيامبل نفسه مثلا من فَلَكِ غيار وكاريه وأعلن أننا لسنا كلنا من أتباع توينبي. وبينتْ باحثةٌ بولندية هي ماريا يانيون Janion أنني لم أدْعُ إلى تجريد الأدب عن قوميته مطلقا، أو إلى رفض التاريخ، بينما أشار استاذ من ألمانيا الشرقية هو فيرنر كراوس إلى أن المقارنية الأمريكية ملتزمة بمهمة التوفيق بين كل الشعوب(٨). وهاجم في الوقت نفسه مجلة **الأدب المقارن** لما تضمه من مساهمات سيئة أو سيئة النية. وبعد ذلك نشرت الأكاديمية الهنغارية مجلّدا جماعيا عن أعمال أعضائها عنوانه **الأدب الهنغاري: الأدب الأوروبي**(٩)، وقدمته لمؤتمر فرايبورغ الذي أقامته الرابطة العالمية في صيف ١٩٦٤. ويضم المجلد، إضافة إلى العديد من الأبحاث القيمة التي لا تقصد إلى استثارة الجدل، بحثا كتبه لايوس نايبرو Lajos Nyiro (مشكلة الأدب المقارن ونظرية الأدب) يعزو لي فيه «ميتافيزيقا الفصل بين الشكل والمضمون»(١٠) - مهما يكن معنى هذا الكلام - ويدّعي أنني أرفض التاريخ، وأخلط بين الأدب المقارن ونظرية الأدب. لكنني دافعت في كل كتاباتي عن وحدة الشكل والمضمون وعن التاريخ الأدبي وفصّلت القول في الفروق بين النظرية والتاريخ والنقد. وهناك فصل في **نظرية الأدب** خصص للأدب المقارن والأدب القومي والفروق بينهما. وما أغرب هذا العالم الذي تعني فيه الكلمات عكس ما تعنيه لنا.

أما في هولندة فقد فهم كورنيليوس دي دويغد الوضع فهما صحيحاً في النشرة التي أصدرها بعنوان **وحدة الدراسات المقارنية**. وهو يعرف أن موقفي ليس أمريكيا بالذات، وأن لكاريه أتباعا في الولايات المتحدة، وأن الباحثين الأمريكيين في الأدب المقارن ليسوا بأي حال من الأحوال «نقاداً جدداً» يناهضون

الدراسة التاريخية بغض النظر عما تعلّموه منهم . بل هم مؤرخو أدب أثرت عليهم الأفكار الجديدة. . . وهم يطالبون بتناول الأدب تناولاً إستطيقياً نقدياً، أي بتناول العمل الأدبي ذاته»(١١).

لكن هذا هو ما تثار حوله الأسئلة في كل مكان في الولايات المتحدة هذه الأيام . وإذا شئنا إعطاء مثال يلفت النظر، فهذه مقالة نشرها حديثا إيهاب حسن من جامعة وِسْلِينْ في تلك السلسلة القيّمة من النقد المعاصر التي تنشرها مجلة دراسات في الأدب المقارن الجديدة (التي يحررها أ. أوِنْ أولْدْرِجْ) عنوانها «ما وراء نظرية الأدب»، يعاملنا فيها الكاتب أنا ونورثرب فراي كما لو كنا شيخين امتدَّ بهما الزمن من عصر سابق ولم يفهما الكشف الجديد، ألا وهو «العنصر المحطِّم للذات في الأدب، وحاجة الأدب لإلغاء ذاته». وكما يقول لنا الكاتب فإن وظيفة الأدب «ربما لا تكمن في توضيح العالم، بل في خلق عالم يصبح فيه الأدب زائدا عن الحاجة. وربما كانت وظيفة النقد. . . هي أن يتوصل إلى الحكمة الصعبة التي تكمن في إدراك أن الأدب هو في آخر المطاف ـ وفي آخر المطاف فقط ـ لا قيمة له»(١٢). ثم يختتم إيهاب حسن مقالته باقتباس ما يلي عن د. هـ. لورنس: «أيها الوحش الأخضر الجميل الذي يأتي مع اليوم الجديد، ذلك اليوم الذي لا فجر له، تعال واتصل بنا، خلّصنا من قبضة اللوغوس القديمة ذات الرائحة الكريهة! تقدم بصمتٍ ولا تقل شيئاً». إن من السهل أن نُهمل حسن وكِتَابَ الصمت المقدس الذي يدعو له، والذي يتيح له كتابة الكتب والمقالات، وأن نصمه بالمناهضة الشرسة للعقلانية، وبالتهويم في عالم الغيبيات، مما يعكس الاتجاه الذي يميز عصرنا برؤاه ومخاوفه، بإحساسه بالعبث «وبتعطيله للحكم الإستطيقي لصالح الفعل الصحيح»(١٣). ولكنني أعتقد أن تطرفه عَرَضٌ من أعراض شيء خطير جدا يهدد أي دراسة أدبية ذات معنى ـ يهدد بفناء الفن والإستطيقا.

إن كل ما يقوم به الفن والإستطيقا يواجه التحدي هذه الأيام. ويجد التفريق بين الخير والحق والجمال من جهة، وبين الفائدة من جهة أخرى، وهو التفريق الذي عرفه الإغريق وفصَّل كانْتْ القولَ فيه، يجد نفسه على المحك هو وكل ما

يفهم عن الفن بصفته إحدى الفعاليات التي تميز الإنسان عن سواه، وبصفته الموضوع الذي نتناوله في مجال عملنا ودراستنا. لقد بدأ تفتيتُ الإستطيقا في أواخر القرن التاسع عشر عندما اخْتَزَلَتْ إستطيقيةُ التقمُّصِ الألمانيةُ (التي عرفت في الإنكليزية من خلال فيرنُن لي وبرنارد بيرِنْسِنْ) التجربةَ الإستطيقية إلى عمليات فسيولوجية قوامُها التقليدُ الداخليُّ، أو الشعور بالموضوعِ من داخله. وهذا التفتت موجودٌ ضمناً في نظرية كروتشه في الحدس، وهي النظرية التي تصبح التجربة الإستطيقية فيها متطابقة مع فعل إدراك الخصائص المفردة. فحدس كأس الماء هذه لا تختلف نوعيا عند كروتشه عن ذلك الذي يتمثل في عمل فني عظيم. كذلك ينكر جون ديوي في **الفن كتجربة** (١٩٣٤) أي فروق نوعية بين ما هو إستطيقي وما هو فكري لصالح الوحدة في التجربة التي ما هي إلا حيوية عالية. كما أن كتابات أ. أ. رتشاردز، وهي الكتابات التي تهتم بالنقد الأدبي بالذات أكثر من تلك التي ذكرناها، تلغي الفرق بين العاطفة الإستطيقية وغيرها من العواطف، وتختزل الفن والشعر بحيث يصبحان وسيلة لتنظيم دوافعنا، أو للعلاج الذهني. كذلك يحيل كِنِثْ بيرك ورتشارد بلاكمور مفهوم الأدب إلى فعلٍ أو إشارة، بينما اعتبر الفلاسفة التحليليون كلَّ المشكلات التقليدية المتعلقة بالجمال والإستطيقا مشكلاتٍ لا معنى لها، وذلك في هجومهم الذي لم يطل به العهد على الإستطيقا. ويردد إيهاب حسن هذا الاتجاه كلَّه حينما يشكو من الفصل بين الفن «وامتداد الحياة كما نحس بها» باعتباره مصدر الاغتراب الذهني، أو ما يدعوه «جنون الغرب الديكارتي».

لكن مهما تكن مزايا هذه الانتقادات الموجهة للتراث الإستطيقي العظيم ـ وأنا مستعد للتسليم بالكثير لمن ينتقدون ما يعتريه من غموض ولغوٍ ولفٍ ودوران ـ إلا أن النتيجة الرئيسة، ألا وهي إلغاء الفن كنوع من أنواع النشاط الإنساني، تبدو لي نتيجة تدعو للأسف بقدر ما يتعلق الأمر بالفن نفسه، وبدراسة الفن والأدب. وها نحن نرى النتائج هذه الأيام في كل خطوة نخطوها: فالنحات الجديد يعرض علينا أكواماً من المعادن المهملة، ويرتّب صناديق البقالات الكبيرة، ويعرض

رواشنبرغ لوحات بيضاء لا تشوبها شائبةٌ من لون باعتبارها أعمالَه المبكرة، فيمدحها ناقدٌ متحمس اسمه جون كيج باعتبارها «مهابط للضوء والظلال». أما مؤلف الموسيقا المجسدة فيستخدم ضجيج المكائن والشوارع، لا بل إن هناك موسيقا صامتة فيما علمت. يظهر ثلاثة موسيقيين على خشبة المسرح ويقفون هناك ولا يفعلون شيئا على الإطلاق. أما الكاتب المسرحي فيصور الأصوات التي تصدر عن مراحيض مدارس الأطفال ويعرض ما عليها من كتابات بذيئة. بينما ينشر مارك سابورتا «رواية خَرْبَطَةٍ» رقم ١ صفحاتُها مفكَّكَةٌ وغيرُ مرقمةٍ، ويمكن أن نقرأها بأيّ ترتيبٍ نشاء. أي أن كل الفُروق بين الفن والواقع قد زالت. أي أن كل الفنون تتجه إلى إلغاء ذاتها. لا شك في أن بعض الأفعال أو الأعمال يجدر ألا تؤخذ مأخذ الجد. لأنها نكات مطوَّلة قديمة العهد قِدَمَ دادا، أو قِدَمَ مارسيل دو شام الذي قدم مِبْوَلَـةَ مستشفى بعنوان «نافورة» إلى المعرض المستقلّ في نيويورك عام ١٩١٧. لكن أرجو ألا يُظَنَّ بيَ العداءُ للفن الحديث، أو للفن الطليعي، أو للتجريب عندما أقول إن الفن قد وصل مع هذه الأعراض درجةَ الصفر وإنه يوشك على الإنتحار.

لقد حان الوقت لأن نعود إلى فهم طبيعة الفن. فالعمل الفني شيء، أو عملية لها شكل ووحدة تفصله عن الحياة بلحمها ودمها. لكن يبدو أن علينا التَّحَرُّزَ من أن يساء فهمُنا حين نقول ذلك لئلا نُتَّهَمَ بأننا ننادي بالفن من أجل الفن، أو بالصعود إلى البرج العاجي أو بالتأكيد على انعدام الصلة بين الفن والحياة. لذا نقول إن كل الإستطيقيين العظام نسبوا للفن دوراً في المجتمع، واعتبروا أن الفن يزدهر أفضل ما يزدهر في المجتمع الفاضل، وعرفوا أن الفن يضفي الطابع الإنساني على الإنسانَ وأن الإنسان يحقق إنسانيته على أكمل وجه من خلال الفن فقط. ويبدو لي أنه قد آن للدراسة الأدبية أن تعود إلى الاعتراف بمملكة الفن، وأن تكفَّ عن أن تعني كلَّ شيءٍ لكلِّ الناس، وأن تعود لمُهِمَّتِها القديمة التي قوامها فهم الأدب وتفسيره ونقله. أما إذا لم تفعل ذلك فستتحول إلى دراسة كل التاريخ وكل الحياة. أنا أعلم أن الطلبة ـ وليس الشباب منهم فقط ـ كثيراً ما

يضيقون ذرعا بهذه الحدود، ذلك أن الأدب بالنسبة لهم ما هو إلا مناسبة، أو حجة يحلّون بها مشكلاتهم الشخصية ومشكلات مدنيتنا. غير أن البحث الأدبي، بوصفه معرفةً منظمةً، يحتاج إلى مثل تلك الحدود. وكل فرع من فروع المعرفة لابد له من موضوع يتناوله. ولا يمكن للفهم ونفاذ البصيرة أن يتحققا إلا إذا اخترنا ـ ولا أقول عزلنا تماما ـ موضوعنا. أما الشكاوي بشأن ضيق الأفق فتَدْحَضُها الإمكانات الكثيرة للتوسع في حقلنا المختار، وهي إمكانات زادت كثيراً في العقود الأخيرة. أما تلك التعليقات التي ظهرت في **ملحق التايمز الأدبي** **والنيويورك تايمز**، والتي تفترض أن مواضيع الأطروحات قد استهلكت، وتسخر من تفاهات البحث الأدبي التي تسجل بكل جدية أن وِلْيَم بتلر ييتس كان يحبُّ الجزر الأبيض فهي تعليقات حادت عن الصواب.

فالأدب المقارن وحده يضمُّ عدداً لا يُحصى من المواضيع والمشكلات الجديدة. وقد ظهرت بعد الحرب العالمية الأخيرة فقط أعداد كبيرة جدّاً من الكتب المدرسية، والببليوغرافية، والمعاجم، والتواريخ الأدبية مما ينتفي معه العذر لأي كان للاحتجاج بجهله للمؤرخين والأسماء والمشكلات. خذ مثلا تلك المراجع الببليوغرافية التي تبدأ بالكتاب الذي حرره كل من بالدنسبرغر وفريدرخ وتنتهي بالببليوغرافيا السنوية التي تنشرها الرابطة الحديثة للغة AMLA التي ضمت قائمتها لعام ١٩٦٣ ستة عشر ألفاً وتسعة وثمانين مدخلاً. وانظر إلى العدد المتزايد من تلك المعاجم ذات التبويب الحسن والخاصة بالاصطلاحات والمؤلفين. ولقد انتهيت للتوّ من تقليب صفحات **موسوعة الشعر وفنه** التي تثير الإعجاب، والتي حررها أِلْكْسْ بْرِمِنْجَرْ ونشرتها مطبعة جامعة برنستون. وقد علمتُ أن النسخة الإنكليزية من معجم الأدب العالمي ذي المجلّدين، والذي نشرته دار هيردر في فرايبورغ إم برايسغاو عام ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ هي طور الإعداد تحت إشراف و. ب. فلايشمان. كما أن الرابطة العالمية للأدب المقارن تعد معجما فرنسيا إنكليزيا للمصطلحات الأدبية أعدت لها الإمكانيات اللازمة في كل من بوردو ويوترخت وكُتِبَتْ من أجلها سلسلةٌ طويلة من المقالات في مؤتمري

يوترخت وفرايبورغ كتمرينات أولية. ولا يـزال كلٌّ من **معجم الأدب العـالمي** (١٩٤٣) لشبلي رغم العديد من مقالاته الضعيفة، و**معجم كولومبيـا للآداب الحديثة** (١٩٤٧) الذي حرره المرحوم هوريشيو سْمِثْ، وخاصة **معجم بومبياني للأدب** (١٩٤٦ ـ ١٩٥٧) الهائل الذي يضم اثني عشر مجلداً ضخماً مـطبوعـاً بالبنط الصغير، لا يزال كلٌّ منها مَعينا لا ينضب من المعلومات. كذلك لدينـا تواريخ أدبية تغطي معظم أقطار العالم، منها **المرجع في علم الأدب** الذي حرره أوسْكَار فالْتِسِلْ والذي يعتبر رغم قدمه وعدم اكتماله دليلا ممتازا. وكذلك **تاريخ الآداب** الذي نشرته مؤخرا بثلاثة أجزاء دار بليياد Pleiade بفرنسا.

لقـد كتبتُ مراجعـاتٍ لبعض هذه الكتب، وأنـا على علم تـام بأخـطائها ونواقصها، واختلال نسب المساحات المخصصة فيها للمواضيع المختلفة. فالجزء الثاني من تاريخ بليياد الأدبي، وهو الخاص بالآداب الغربية، يضم فصولاً ممتازة كتبها غايْتـانْ بِيكُون حـول التيارات الـرئيسة في الأدب الغـربي، ولكنه يضـم استعراضاتٍ للآداب المختلفة تتسم بالتسرع وتتحكم بها النزوات. ومن أمثلة ذلك أن الأدب الألماني لم يتلقَّ ما يستحق من عناية، بينما يتحـدث عن الأدب التشيكي كاتبٌ اسمه سِرِلْ فلجكوفسكي يبدو أنه لا يعرف التشيكية، ويخطىء في الكثير من الأسماء وفي ما يجب تخصيصه من مساحات للمواضيع. وينشر هراءً من مثل قوله: إنه لم تظهر كتب تشيكية بين عام ١٦٢٠ والثلث الأخير من القرن الثامن عشر، وإن ياروسلاف فرجلكي كان يهودياً، وإن ألويس ييراسِكْ كان رئيس الحكومة التشيكية إبّان الحرب العالمية الأولى(١٤). ولكن مهما تكن نواقص مثل هذه الأعمال الجماعية، إلا أنها تتيح لنا النظر إلى ما يشبه خريطة الأدب على الصعيد العالمي. وهي تقول لنا إن الآداب الصغيرة في أوروبا وفي العالم الشرقي الشاسع تدعونا لاكتشافها ودراستها. ولربما كان إتيامبل في نشرته المعنونة **المقارنة ليست تعليلاً: أزمة الأدب المقارن**(١٥) متطرفا حين عبّر عن رغبته في تغيير اتجاه الأدب المقارن، وحين قال إن علينا جميعا أن ندرس اللغات الصينية والبنغالية والعربية. فهو يستهين بما نتصف به من قصور ذاتي، وبالعقبات التي تقف أمام

أكثرنا لإتقان اللغات الشرقية. ولكنه محقٌّ من حيث المبدأ حين يطالب ببويطيقا (بفن شعر) مقارنة، وبدراسةٍ شاملةٍ حقاً للأدب العالمي.

ولكن يخطىء من ينظر إلى دراستنا من خلال وجهات النظر هذه فقط، أي من خلال الرغبة في الاستكثار من الوثائق التي يمكن الحصول عليها، أو استكشاف العلاقات الجديدة التي لم تستكشف بعد. فهناك سبيل أخرى للعديد منا، وهي سبيل تؤدي إلى الداخل، der weg nach Innen إلى الفهم الأكمل والأعمق للأعمال الفنية الكبرى. هنا أيضا زودتنا العقود الأخيرة بالكثير من وسائل الدراسة. فقد تطورت طرق تحليل العذوبة الصوتية، والأوزان، واللغة، والأسلوب، وفن الرواية، والكتابة، والرمز تطورا عظيما. ونستطيع كلنا الآن أن نفيد من مكتشفات الدراسات القريبة منا: من علم النفس، والفلسفة، وتاريخ الفن، وعلم الاجتماع، وغيرها. وقد قدم لنا ممارسو التحليل الأدبي أمثال إرخ آورباخ، وليو شبتزر، ومارسيل ريمون، وإميل شتايغر، وكْلِيانْثْ بْرُكْس طرقا متعددة نختار ما يناسبنا منها للتعامل مع ما أظنه أهم فروع الدراسة الأدبية ـ ألا وهو العمل العظيم الذي لابد من أنه استثارنا وتحدَّث لنا قبل أن نفكر أصْلا في دراسة الأدب دراسة مهنية بوقتٍ طويل.

وفي الختام أقول إن علينا أن نحافظ على التوازن بين التوسع والتركيز، بين القومية والعالمية، وبين دراسة الأدب كفن ودراسة الأدب في التاريخ والمجتمع. وسيختار كل فرد ما يناسبه. إن التنوع في المناهج والآراء في العالم الغربي هائل مذهل. وصورة برج بابل لا تكف عن اقتحام أذهاننا، ولكنني لا أعتقد أن التنبؤات المخيفة عن نفاذ المواضيع، والأصوات التي تدعونا للصمت لها ما يبررها. كما لا أتفق مع النقد القادم من الشرق ـ في كتاب روبرت فايمان الظالم ـ **النقد الجديد وتطور علم الأدب البرجوازي**(١٦)، والذي يقول إن البحث الأدبي في الغرب وصل درجة الفوضى الكاملة والانحلال. ذلك أنني أستطيع القول ـ بناء على ثمانية وثلاثين عاما من الخبرة ـ إن الدراسات الأدبية في هذا البلد [أمريكا] قد قطعت شوطاً كبيراً بعد الفترة التي تميزت بتقديس الحقائق، مهما كانت

ومهما عفا عليها الزمن، وبالقومية الرومانسية، وبما ميَّز عقد العشرينات عموماً من ضيق الأفق العام، وتوصلت إلى وعي أكبر بالعالم من حولنا وفي داخلنا ـ ولو لم نكن ميالين للشك في الكلمة لتحدثنا عن «التقدم» لا في الكمّ والمدى، بل في النوع أيضا، فقد زادت دراساتنا رقيا وعمقا ونفاذا. وأخذ الأدب المقارن يلعب دوراً أساسياً باعتباره الموضوع الذي يتبلور حوله الإصلاح المنشود. وعلينا أن ندرك أهمية الأدب المقارن من الناحية التنظيمية، وأن نؤكد على أهمية مساعينا المشتركة في مختلف أشكالها ـ كالروابط والدوريات والنشرات الإخبارية والمؤتمرات ـ لكن علينا من الناحية الأخرى ألا نبالغ في أهمية وسائل العمل هذه، وأن نتوقع الكثير من الأقسام الأكاديمية والبرامج وكل ما عداها. فالرجال والنساء الذين يكافحون وحيدين على كراسيهم ومناضدهم مع كتبهم وكتاباتهم هم أهم من كل ذلك في نهاية المطاف. لكن شعورهم بالانتماء إلى جماعة الباحثين أمر يرفع المعنويات، ويمكن لهذا المؤتمر أن يشجعنا وأن يرسلنا «غداً إلى غاباتٍ ومراعٍ جديدة». [الاقتباس من قصيدة «ليسيداس» Lycidas لجون ملتون].

[خطاب الرئاسة الذي ألقي في اجتماع الرابطة الأمريكية للأدب المقارن في كيمبرج بولاية ماساشوستس في نيسان عام ١٩٦٥ ـ ويليك].



الأدب المقارن اليوم

(١) بوسطن، ص١٢٤.

Irving Babbitt, **Literature and the American College**

(٢) نظرية الأدب (نيويورك، ١٩٤٩)، ص٢٩٧.

René Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature**

(٣) مجلة الأدب المقارن، ٣٥ (١٩٦١)، ٢٩٠ - ٢٩٨.

Revue de litterature comparee

(٤) ن. م. ص٢٩٦.

(٥) التأثير المتبادل ما بين الآداب القومية، أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي (موسكو، ١٩٦١).

Vzaimosvyazi i vzaimodeistvie natsionalnykh literatur, Akademiya Nauk SSSR

(٦) ن. م. ص١٠٦.

(٧) ن. م. ص٢٩٨.

(٨) الأدب المقارن في أوروبا الشرقية (بودابست، ١٩٦٣)، ص٣٠٣.

Werner Krauss, **La litterature comparee en Europe orientale**

(٩) بودابست، ١٩٦٤.

Litterature hongroise: Litterature europeenne

(١٠) ن. م. ص٥١١.

(١١) يوترخت، ١٩٦٢، ص٦٩ - ٧٠.

Cornelius de Deugd, **De Eenheid van het Comparatisme**

(١٢) دراسات في الأدب المقارن، ١ (١٩٦٤)، ص٢٦٦.

Comparative Literature Studies

(١٣) ن. م. ، ص ٢٦٤ .

(١٤) باريس ، ١٩٥٦ ، ص ١٢٣١ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤١ . Cyril Wilczkows-ki in **Litteratures occidentales**

(١٥) باريس ، ١٩٦٣ . Etiemble, **Comparaison n'est pas raison : La Crise de la litterature comparee**.

(١٦) هاله ، ١٩٦٢ . Robert Weinmann, **New Criticism und die Entwicklung burgerlicher Literaturwissenschaft**



الفصل الحادي عشر

أزمة الأدب المقارن*

يعاني العالم (أو عالمنا على الأصح) من أزمة لازمته منذ سنة ١٩١٤ على الأقل، كما يعاني البحث الأدبي، بطرقه الصامتة التي تقل عنفا عن غيرها، من صراع بين المناهج منذ حوالي ذلك الوقت تقريبا. وقد كانت ثوابتُ البحثِ الأدبي في القرن التاسع عشر، وإيمانُه الساذجُ بجميع الحقائق مهما كانت على أمل أن تستعمل هذه اللبناتُ في تشييد هرم المعرفة العظيم، وثقتُه بالتفسيرات السببية على غرار العلوم الطبيعية، قد تعرَّضتْ للتحدي حتى قبل ذلك التاريخ: من قِبَل كروتشه في إيطاليا، ودلتاي وغيره في ألمانيا. ولذا فإننا لا نستطيع الإدّعاء بأن السنوات الأخيرة كانت استثنائية، أو أن أزمة البحث الأدبي اقتربت من الحل، أو حتى الحل المؤقت. ومع ذلك فإن ثمة حاجة لإعادة النظر في أهدافنا ومناهجنا. ولعل في وفاة عددٍ من سادة الميدان في العقد الأخير شيئاً له مغزى سادة. مثل فان تيغم، وفارنيلي وفوسلر، وكورتسيوس، وآورباخ، وكاريه، وبالدنسبرغر، وشبتزر.

إن أخطر دلالة على الوضع المهتز الذي تمر به دراساتنا هي أنها لم تتمكن لحد الآن من تحديد دائرة عملها ومنهجيتها. وأنا أعتقد أن برامج العمل التي نشرها بالدنسبرغر، وفان تيغم، وكاريه، وغيّار قد فشلت في هذه المهمة الأساسية. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميّتة من وَلَعٍ بالحقائق والعلوم والنسبية التاريخية.

إن من أعظم مزايا الأدب المقارن أنه يحارب العزلة الزائفة لتواريخ الأدب الوطنية، ولا شك في أنه على حق (وقد أثبت ذلك بكمية هائلة من الأدلة) في

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Crisis of Comparatuie Literature p.p. (282 - 292)

من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

تصوّره لتراثٍ أدبي غربيٍّ متماسك تشكل خيوطَه شبكةٌ من العلاقـات التي لا حصر لها. لكنني أشك في أن محاولة فان تيغم للتمييز بين الأدب المقارن والأدب العام يمكن أن تنجح. فالأدب المقارن، في رأي فان تيغم، تنحصر مهمته في دراسة العلاقة المتبادلة بين أدبين، بينما يهتم الأدب العام بالحـركات والأنمـاط السائدة التي تنسحب على عدة آداب. لكن هذا التمييز غير عملي ولا يصمد أمام النظرة الفاحصة. فلماذا نعتبر أثر ولتر سكوت على الأدب الفرنسي مثلا أدبا مقارناً، بينما نعتبر دراسة الرواية التاريخية خلال العصر الرومانسي أدبا عاما؟ ولماذا نميّز بين دراسة تأثير بايرون في هاينه، ودراسة البايرنية في ألمانيا؟ لاشك عندي أن محاولة حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية للآداب نوع من الجهد الضائع. فهي محاولة يمكن أن تجعل الأدب المقارن، من حيث موضوع دراسته، مجموعةً من الأجزاء المتناثرة التي لا يربطها رابطـ مجموعةَ علاقات تتعـرض باستمـرار للانقطاع عن كلٍّ له معناه ـ. ولا يستطيع دارس الأدب المقارن بهذا المعنى الضيق أن يفعل شيئا أكثر من دراسة التأثيرات والأسباب والنتائج: ولن يكون قادراً على دراسة أي عمل أدبي مفرد بكليته لأنه لايمكن اختزال أي عمل كهذا إلى بؤرةٍ تجتمع فيها المؤثرات الخارجية، أو إلى مصدر إشعاعٍ لتأثيراتٍ تتجهُ نحوَ الأقطار الخارجية فقط. تصوروا فرض حدود مشابهة لهذه على دراسة تاريخ الموسيقا أو الفنون الجميلة أو الفلسفة! هل يمكن أن يعقد مؤتمر، أو حتى أن تنشر دورية تُوقَفُ بكاملها على قضايا مثل أثر بيتهوفن على فرنسا، ورفائيل على ألمانيا، أو حتى كانْتْ على إنكلترة؟ لقد أظهرت مجالات الدراسة هذه قدرا أكبر من الحكمة، فهناك علماءُ موسيقا ومؤرخو فن، ومؤرخو فلسفة، وهؤلاء لا يتظاهرون بأن هناك أنواعا من الدراسة اسمها الرسم، أو الموسيقا، أو الفلسفة المقارنة. ستفشل أي محاولة لإقامة الأسوار المصطنعة بين الأدب المقـارن والأدب العام لأن التـاريخ الأدبي والبحث الأدبي يتناولان موضوعاً واحداً هو الأدب. والـرغبة في حصـر الأدب المقـارن في دراسة التجـارة الخـارجيـة لأدبـين معنـاه حصـر اهتمـامـه بالخارجيات، بكتّاب الدرجة الثانية، بالترجمات، بكتب الرحلات، بالوسطاء.

أي أن الأدب المقارن سيكون ـ باختصار ـ مجرد جزءٍ من دراسةٍ هدفها جمع المعلومات من المصادر الخارجية ومن شهرة الكتّاب.

أما محاولة تحديد مناهج الأدب المقارن فقد فشلت أكثر مما فشلت محاولة تحديد موضوع دراسته. فقد حدد فان تيغم معيارين يميزان في رأيه الأدب المقارن من دراسة الآداب الوطنية. وهو يقول لنا إن الأدب المقارن يهتم بالأساطير والحكايات التي تحيط بالشعراء، كما يهتم بالكتاب الثانويين أو عديمي الأهمية. ولكن ما الذي يمنع دارسي الآداب الوطنية من عمل الشيء نفسه؟ لقد وصفت صورة بايرون في إنكلترة ورامبو في فرنسا وصفاً ناجحا بدون النظر إلى الأقطار الأخرى، وبيّن لنا دانييل مورنيه في فرنسا وجوزيف نادلر في ألمانيا أن بالإمكان كتابة تاريخ أدبي وطني مع العناية التامة بالكتّاب التافهين المنسيين.

كذلك لا تقنعنا المحاولات التي قام بها مؤخراً كل من كاريه وغيّار لتوسيع أفق الأدب المقارن ليشمل دراسة الأوهام الوطنية والآراء الثابتة التي تحملها الأمم عن بعضها البعض. قد يكون من المفيد أن نعلم بماذا يفكر الفرنسيون بألمانيا أو إنكلترة، ولكن هل هذه الدراسة بحث أدبي؟ أليست، على العكس من ذلك، دراسة في الرأي العام تفيد مدير البرامج في صوت أميركا مثلا وأمثاله في البلاد الأخرى؟ إنها دراسة في السيكولوجية أو السوسيولوجية الوطنية، ولاتزيد بوصفها دراسة أدبية عن إحياء الدراسات المادّية القديمة. إن موضوعاً مثل «إنكلترة والإنكليز في الرواية الفرنسية» ليس بأفضل من «الآيرلندي على المسرح الإنكليزي»، أو «الإيطالي في الدراما الإليزابثية». هذا التوسيع لدائرة الأدب المقارن يعني الاعتراف الضمني بعقم مواضيع دراسته المعتادة ـ وهو توسيع يأتي في كل الأحوال على حساب تحويل البحث الأدبي إلى سيكولوجية اجتماعية وإلى تاريخ ثقافي.

هذه العثرات ممكنة لأن فان تيغم وسابقيه ولاحقيه يفهمون الدراسة الأدبية من منظور وَلَعِ القرن التاسع عشر بالحقائق الوضعية، أي كدراسة للمصادر

والتأثيرات. وهم يؤمنون بالتفسيرات العلّية، بالمعرفة التي تتجمع عن طريق تتبّع **الموتيفات** والمواضيع والشخصيات والحبكات، إلخ، إلى أصولها في عمل سابق في الزمن، وقد جمعوا قدراً هائلاً من التماثلات والتطابقات، ولكنهم نادراً ما سألوا عما يمكن أن تبيّنه هذه العلاقات، اللهم إلا حقيقةَ أن هذا الكاتب قرأ ذلك الكتاب. لكن الأعمال الفنية ليست حاصل جمع المصادر والتأثيرات : إنها كيانات كلّية تكفُّ مادَّتُها الخام المستعارة عن كونها مادة هامدة لأنها يتمثلها بناء جديد. أما التفسيرات العلّية فلا تؤدي إلا إلى النكوص الأبدي. وهي تفسيرات يندر نجاحها بشكل لا جدال فيه في إثبات ما تعتبره المطلب الأول في العلاقات السببية : «عندما يحصل س لا بد من أن يحصل ص». ولست أعلم عن أي مؤرخ أدبي أثبت هذه العلاقة الضرورية، أو يستطيع إثباتها لأن فصل مثل هذا السبب ظلّ مستحيلاً حتى الآن بقدر ما يتعلق الأمر بالأعمال الفنية التي هي كيانات كلّية تنشأ في الخيال الحر، وننتهك تكاملها ومعناها إذا جزَّأناها إلى مصادر وتأثيرات.

لقد شغل مفهوم المصادر والتأثيرات ممارسي الأدب المقارن من ذوي الخبرة العميقة. فقد كان في رأي لوي كازاميان مثلا في تعليق كتبه عن كتاب كاريه **غوته في إنكلترة** إنه «ليس هناك ما يدعونا لليقين من أن هذا الفعل أدى إلى هذا الفرق». وقال إن المسيو كاريه أخطأ حينما تكلم عن غوته باعتباره استثار بشكل غير مباشر الحركة الرومانسية الإنكليزية لمجرد أن ولتر سكوت ترجم **غيتز فوق بيرلخنغن**»(١). ولكن كل ما يقدمه كازاميان هو مجرد الإشارة إلى فكرة الحركة والصيرورة التي شاعت منذ أيام برغسون. كما يوصينا بدراسة السيكولوجية الفردية، أو الجماعية التي تعني عند كازاميان نظرية معقدة يستحيل التثبُّت منها عن تذبذب إيقاع الروح الوطنية الإنكليزية.

كذلك كان من رأي بالدنسبرغر في برنامج العمل الذي وصفه في مقدمته للعدد الأول من **مجلة الأدب المقارن** (١٩٢١) أن البحث الأدبي الذي يحصر همَّه بتَتَبُّع تاريخ المواضيع الأدبية لا بد من أن ينتهي إلى طريق مسدود. ويعترف

بولدنسبرغر بأن هذه الدراسات لايمكنها التوصل إلى صورة واضحة تتتابع فيها الأحداث بشكل كامل. ويرفض التطورية الجامدة التي نادى بها برونتيير. ولكنه لا يقترح من بديل إلا أن توسِّعَ الدراسةُ الأدبية من أفقها، وأن تتناول الكتّاب الثانويين، وأن تأخذ التقويمات المعاصرة بنظر الاعتبار. لقد انشغل برونتيير بالأعمال العظيمة أكثر من اللازم. «كيف لنا أن نعرف أن غسنر Gessner لعب دوراً في الأدب العام، وأن ديتوش Destouches سحر الألمان أكثر من موليير، وأن دِليل Delille اعتُبر أعظم شاعر في عصره مثل فكتور هوغو فيما بعد، وأن هليودوروس كانت له مكانة تضاهي مكانة إسخيلوس في التراث القديم»؟ (ص٢٤). إذاً فعلاج بالدنسبرغر هو الآخر يكمن في العناية بالكتّاب الثانويين وبالاتجاهات الزائدة في الذوق الأدبي. لكن هذا يعيدنا إلى النسبية التاريخية: علينا أن ندرس معايير الماضي من أجل أن نكتب تاريخاً أدبيا «موضوعيا». ويجب أن يزرع الأدب المقارن نفسه «خلف مناظر المسرح وليس في مقدمة المسرح» كما لو أن المسرحية في الأدب ليست هي ما يعنينا. إن بالدنسبرغر، مثله مثل كازاميان، يتجه باتجاه صيرورة برغسون، نحو الحركة الدائمة، نحو عالم التغير الأبدي ويقتبس ما يقوله عالم من العلماء الأحياء ليمثل عليه. أخيراً ينادي بالدنسبرغر في نهاية هذا البيان بالأدب المقارن كممهد لنزعة إنسانية جديدة. ويطلب منا التَثَبُّتَ من انتشار شك فولتير، وإيمان نيتشه بالإنسان الخارق، وصوفية تولستوي، ومعرفة السبب الذي من أجله يرفض كِتابُ في بلدٍ هو في بلده الأصلي من الشوامخ، ولماذا يحتقر كتاب في بلد من البلدان بينما يثير الإعجاب في بلد آخر. ويعبر عن أمله بأن يزوّد هؤلاء الباحثون إنسانيتنا التي اختلّت قِيَمُها «بمجموعةٍ أساسيةٍ من القِيَم التي لا تعاني من ذلك القدر من عدم اليقين» (ص٢٩). ولكن لماذا تؤدي هذه البحوث التي تستقصي انتشار بعض الأفكار جغرافيّاً إلى تعريفٍ لأرث الإنسانية؟ وحتى لو كان مثل هذا التعريف لمجموعة القيم الأساسية ممكنا ومقبولا بشكل عام، فهل سيعني ذلك إنسانية جديدة فعّالة حقا؟

هناك مفارقة في الدوافع السيكولوجية الاجتماعية للأدب المقارن كما مورس

خلال نصف القرن الماضي. فقد ظهر الأدب المقارن كردّةِ فعلٍ ضد القومية الضيقة التي ميَّزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر، وكاحتجاج ضد انعزالية العديد من مؤرخي الآداب الفرنسية والألمانية والإيطالية والإنكليزية، إلخ. وغالباً ما تبحَّر فيه دارسون يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب، أو على حدود أحد الشعوب على الأقل. فقد ولد لويس بِتْسْ Betz في نيويورك لوالدين ألمانيين، وذهب إلى زيورخ ليتعلَّم ويعلِّم. وكان بالدنسبرغر أصلا من مقاطعة اللورين، وقضى عاما حاسما من حياته في زيورخ. وكان إرنست روبرت كورتسيوس من مقاطعة الألزاس ومن المؤمنين بضرورة إيجاد تفاهم أقوى بين الألمان والفرنسيين. وكان أرتورو فارينلي إيطاليا من تْرِنْتو التي كانت ماتزال غير مسترجعة وعلم في إنسبروك في النمسا. ولكن هذه الرغبة الأصيلة في أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب وكمصلح لذات بينها غالبا ما طمسته وشوهته المشاعر القومية الملتهبة التي سادت في تلك الفترة وفي ذلك الموقع. وإذا ما قرأنا سيرة بالدنسبرغر الذاتية تحت عنوان **حياة بين حيوات أخرى** (نشرت عام ١٩٤٠ وكتبت عام ١٩٣٥) لشعرنا بالدافع الوطني الأساسي خلف كل نشاطاته: مثل افتخاره بفضح الدعاية الألمانية في هارفرد عام ١٩١٤، وفي رفضه مقابلة براندز عام ١٩١٥ في كوبنهاغن، وفي ذهابه إلى ستراسبورغ المحررة عام ١٩٢٠. أما كتاب كاريه حول **غوته في إنكلترة** فيضم مقدمة تقول إن **غوته** ينتمي إلى العالم أجمع، وخاصة إلى فرنسا باعتباره من بلاد الراين. وقد كتب كاريه بعد الحرب العالمية الثانية كتاباً بعنوان **«الكتاب الفرنسيون والسَّراب الألماني»** (١٩٤٧) حاول فيه أن يبين أن الفرنسيين آمنوا بأوهام حول الأمتين الألمانيتين وكانوا دائما يخدعون في النهاية. وقد اعتبر إرنست روبرت كورتسيوس كتابه **رواد الأدب في فرنسا الجديدة** (١٩١٨) **Die literarischen wegbereiter des neuen Frankreichs** عملاً سياسياً، أو درسا لألمانيا. وفي تعليق أُلْحِقَ بالطبعةِ الجديدة كتبه عام ١٩٥٢ أعلن كورتسيوس أن مفهومه القديم عن فرنسا كان وهما من الأوهام. فلم يكن رومان رولان صوت فرنسا الجديدة كما تصور. وقد

اكتشف كورتسيوس مثله مثل كاريه سراباً، ولكن السراب هذه المرة كان فرنسيا. لكن كورتسيوس وصف حتى في ذلك الكتاب المبكر مفهومه عن الأوروبي الجيد بقوله: «لا أعرف إلا طريقة واحدة يصبح المرء فيها أوروبيا جيدا، وهي أن يمتلك بكل قواه روح أمته، وأن يغذيها بكل ما هو فريد متميّز في روح الأمم الأخرى، سواء منها الأمم الصديقة أو العدوة»(٢). وهذا يعني أن كورتسيوس يشجع على صراع ثقافي سياسي يخدم كلّ شيء فيه قوّةَ الأمة التي ينتمي لها المرء.

لا أقصد بهذا الكلام أن وطنية هؤلاء الباحثين لم تكن حسنة أو صحيحة أو نبيلة، فأنا أفهم الواجبات المدنية وضرورة الاختيار واتخاذ المواقف في صراعات هذا العصر. كما أنني مطلع على علم اجتماع المعرفة الذي جاء به مانهايم وعلى كتابه **الأيديولوجية والطوباوية**، وأفهم أن إثبات الدوافع لا يثبت بطلان الأعمال. لكنني أود أن أميز بين هؤلاء الرجال وبين مفسدي البحث العلمي في ألمانيا النازية، وبينهم وبين المتعصبين السياسيين في روسيا من الذين حَرَّموا الأدب المقارن لفترة من الزمن، ودعوا كل شخص تسوّل له نفسه أن ينشر شيئا عن اعتماد بوشكين في قصة «الديك الذهبي» على واشنطن إرفنغ «شخصاً عديم الجذور خانعا للغرب».

غير أن هذا الدافع، الوطنيّ في أساسه، الذي يكمن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها أدّى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية، وإلى الرغبة في تنمية مدّخرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التي أثّرتْها أمته على الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغرباء وفهمته أكثر من أي أمة أخرى. وهذا ما نجده معروضا بشكل يكاد يصل حد السذاجة في جدول في كتاب مدرسي صغير كتبه المسيو غيار للطلبة: فهناك في هذا الجدول مربّعات فارغة تبين مواضيع الأطروحات التي لم تكتب حول رونسار في إسبانيا، وكورني في إيطاليا، وبسكال في هولندة، إلخ(٣). وهذا النوع من التوسعية الثقافية موجود أيضا في الولايات المتحدة التي كانت على العموم أقل ميلاً له من

غيرها بالنظر إلى قلة ما لديها في هذا المجال، وبالنظر إلى أنها لم تُعْنَ كثيراً بالسياسة الثقافية. ومع ذلك فإن ذلك العمل الجماعي الممتاز **التاريخ الأدبي للولايات المتحدة** (تحرير ر. سبلر. وو. ثورب وآخرين، ١٩٤٨) يدّعي بكل طمأنينة أن دوستويفسكي كان من أتباع بو وحتى هوثورن. وقد وصف أرتورو فارينلي، وهو من أفضل دارسي الأدب المقارن، هذا الموقف في مقالة نشرها في **كتابات منوّعة لبالدتسبرغر** (١٩٣٠) عنوانها «التأثيرات الأدبية والمفاخرات الوطنية». وقد علّق فارينلي على سخف هذه الحسابات المتعلقة بالثروة الثقافية، وعلى ميزان الدائن والمدين في المسائل الشعرية تعليقاً مناسباً، فقال «إننا ننسى أن مقادير الشعر والفن لا تتحقق إلا في حياة الروح واتفاقاتها السرّية»(٤). وقد جاء إعلان الأستاذ شِنار في مقالة ممتعة له عن أنه «ليست هناك ديون» في المقارنات الأدبية في وقته، وكان المقطع البديع الذي اقتبسه من رابليه عن عالَم مثالي يخلو من الدائنين والمدينين مناسباً جداً(٥).

هذا التحديد المصطنع لمادة البحث ومنهجيته، وهذا المفهوم الميكانيكي للمصادر والتأثيرات، وهذا الاعتماد على القومية الثقافية مهما بلغ من سعة أفقها وكرمها- كل هذه الأمور تبدو لي أعراضاً لأزمةٍ طويلةِ الأمد في الأدب المقارن.

هناك حاجة إلى إعادة نظر شاملة في هذه الاتجاهات الثلاثة جميعها. وعلينا أن نهمل هذا الفصل المصطنع بين الأدب المقارن والأدب العام. فقد غدا اصطلاح الأدب المقارن اصطلاحا ثابت الجذور في كل دراسة للأدب تتعدى حدود أدب قومي واحد. ولا طائل من التذمّر من عدم سلامة النحو في هذا التعبير ومن الإصرار على القول: «الدراسة المقارنة للأدب» لأن التعبير المختصر يفهمه الجميع، أما اصطلاح الأدب العام فلم يشع، في اللغة الإنكليزية على الأقل، ربما لأنه لا يزال يوحي بالمفهوم القديم الخاص بفن الشعر أو بالنظرية، أما أنا شخصياً فبودّي ألا نتكلم إلا عن دراسة الأدب أو البحث الأدبي، وأن يكون لدينا، كما اقترحَ ألبير ثيبوديه، أساتذة أدب مثلما أن هناك أساتذة فلسفة وأساتذة تاريخ، وليس أساتذة لتاريخ الفلسفة الإنكليزية رغم أن الفرد قد يتخصص في

هذه الفترة، أو ذلك البلد، أو حتى ذلك المؤلف. ومن حسن حظنا أننا مازلنا لا نملك أساتذة للأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر أو لفلولوجيا غوته. إلا أن تسمية الموضوع مسألة تخص المؤسسة التي يدرّس فيها والجدل فيها جَدَلُ بيزنطي. إن ما يهمنا هو مفهوم البحث الأدبي كمنهج موحّد لا تعيقه القيود اللغوية. ولهذا لا أتّفق مع رأي فريدرخ حين يقول إن المشتغلين في الأدب المقارن «لايمكنهم، بل لا يجرؤون على التعدي على حدود غيرهم»، أي على حدود دارسي الآداب الإنكليزية والفرنسية والألمانية وغيرها من الآداب الوطنية. ولا أفهم كيف يمكن أن نعمل بنصيحته حين يحضُّنا على ألاّ نتطفل على حدود بعضنا البعض(٦). ليست هناك حقوق ملكية، ولا مصالح معترف بها في البحث الأدبي. فلكل شخص الحق في دراسة أي مسألة يراها مناسبة حتى لو تعلقت بعمل مفردٍ في لغةٍ واحدة، ولكل شخص الحق في دراسة التاريخ أو الفلسفة أو أي موضوع آخر. هذا الشخص يعرّض نفسه طبعا لانتقادات المختصين، ولكن عليه أن يغامر. ونحن دارسي الأدب المقارن لا نريد أن نمنع أساتذة الأدب الإنكليزي من دراسة المصادر الفرنسية في أعمال جوسر، ولا أساتذة الأدب الفرنسي من دراسة المصادر الإسبانية في أعمال كورني، إلخ، لأننا لا نريد أن يمنعنا أحد من إجراء بحوثنا حول مواضيع تقع ضمن حدود آداب وطنية معينة. لقد قيل الكثير عن كون المتخصص حجة، بينما هو قد لا يعرف أكثر من ببلوغرافية الموضوع أو من المعلومات الخارجية، دون أن يكون متّصفا بما قد يملكه غير المختص من الذوق ورهافة الإحساس واتساع الأفق، والذي قد يعوّض منظوره الأوسع وبصيرته الأنفذ عن سنوات من العمل الدؤوب. ليس هناك أي ادعاء أو استعلاء في الدعوة إلى قدر أكبر من حرية الحركة وإلى عالمية مثالية في دراستنا. أما تلك المقاطعات المسورة التي تحيطها اشارات «ممنوع الدخول» فلا بد من أن العقل الحر يكرهها. وهي لا تنشأ إلا ضمن حدود المنهجية البالية التي دعا إليها ومارسها منظرو الأدب المقارن المعتمَدون من الذين اعتبروا أن الحقائق تُكْتَشَفُ مثلما تكتشف قطع الذهب التي تغري مكتشفيها بادّعاء حق التنقيب عنها

في مناطقهم المنتقاة.

أما البحث الأدبي الحقيقي فلا تعنيه الحقائق الميتة، بل تعنيه الخصائص والقيم. ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي. إذ أن أبسط مشكلة من مشكلات التاريخ الأدبي تتطلب تحكيم العقل. فمجرد القول إن راسين أثّر على فولتير، أو إن هيردر أثّر على غوته يتطلب، حتى يكون ذا معنى، إلماماً بخصائص راسين وفولتير وهيردر وغوته، ومن ثم بالسياق التاريخي الذي ينتمون إليه، وهذه كلها عملية لا تنتهي من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتمييزات التي هي نقدية في جوهرها. لم يكتب تاريخ أدبي في السابق بدون اعتماد مبدأ من مبادىء الاختيار وبدون القيام بمحاولة لوصف الخصائص وللتقويم. ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم نقاد دون علمهم ولو أنهم نقاد يكتفون بترديد ما قاله غيرهم، وبترديد المعايير المتوارثة عن مكانة الكتّاب وشهرتهم. إذ لا يمكن تحليل العمل الفني، أووصفه وتقويمه بدون اللجوء إلى المبادىء النقدية مهما بلغ غورها في عالم اللاوعي ومهما بلغ من غموض صياغتها. وقد أحْسَنَ نُورمَنْ فورستر حين قال في كتيّبٍ لا يزال يحتفظ بفائدته وهو الباحث الأمريكي: إن المؤرخ الأدبي «لا بدَّ من أن يكونَ ناقداً من أجل أن يكون مؤرخاً»(٧). فالنظرية والنقد والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقق المهمة الأساسية، ألا وهي وصف العمل الفني وتفسيره وتقويمه أو وصف أي مجموعة من الأعمال الفنية وتفسيرها وتقويمها. أما الأدب المقارن الذي أعرض، على أيدي منظّريه الرسميين، عن هذا التعاون وتمسّك بالعلاقات الحقيقية والمصادر والتأثيرات ووسائط انتقال الأفكار والمؤثرات وشهرة الكتّاب باعتبارها مواضيع البحث الوحيدة فيه، فلا بد من أن يعود إلى المجرى الرئيس للبحث الأدبي والنقد المعاصرين، ذلك أن الأدب المقارن، بمناهجه وأفكاره المنهجية، قد غدا - بصراحة- بركةً آسنة. إن بإمكاننا التذكير بحركات وتجمُّعات كثيرة في مجال البحث والنقد الأدبيين خلال هذا القرن تختلف في أهدافها ومناهجها - كروتشه واتباعه في إيطاليا؛ الشكلية الروسية وتفرعاتها وتطوراتها في بولندة

وتشكوسلوفاكيا؛ مؤرخو الأفكار والأسلوبيون الألمان الذين وجدوا لهم مقلّدين في الأقطار المتكلمة بالإسبانية، النقد الوجودي الألماني والفرنسي، النقد الجديد في أمريكا، النقد الأسطوري الذي استوحى أفكار يُنْغ حول الأنماط العليا، وحتى التحليل النفسي الفرويدي، والماركسية ـ كل هذه الحركات والتجمعات، مهما كانت حدودها وعيوبها، يجمعها ردُّ فعلٍ مشترك ضد الحقائق الخارجية والنزعة التجزيئية التي لا تزال تقيّد دراسة الأدب المقارن.

إن البحث الأدبي هذه الأيّام يحتاج بالدرجة الأولى إلى أن يعرف ماذا يدرس وعلى ماذا يركز. إذ يجب فصله عن دراسة تاريخ الأفكار، أو عن المفاهيم والعواطف الدينية والسياسية التي غالبا ما يقبال إنها بدائل الدراسة الأدبية. فالكثيرون من أبرز الباحثين في الأدب وخاصة في الأدب المقارن لا يهتمون في الواقع بالأدب على الإطلاق، بل بتاريخ الرأي العام وبأقوال الرحّالة وبالأفكار الشائعة عن الشخصية الوطنية ـ أي بالتاريخ الثقافي العام ـ. وهم يوسعون مفهوم الدراسة الأدبية توسيعا يتطابق فيه هذا النوع من الدراسة مع تاريخ الإنسانية كله. لكن البحث الأدبي لن يحرز أي تقدم من الناحية المنهجية إلا إذا قرَّر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره من نشاطات الإنسان ومنتجاته. ولذا فإننا سنواجه مشكلة ما هو أدبي، وهي مشكلة الإستطيقا الأساسية، أي مشكلة طبيعة الفن والأدب.

سيكون العمل الأدبي في مثل هذا المفهوم الخاص بالبحث الأدبي هو البؤرة الضرورية، وسنتبين أننا نكرس مشكلات مختلفة حينما ندرس علاقات ذلك العمل الفني بسيكولوجية المؤلف أو بسوسيولوجية مجتمعه. لقد قلت إن العمل الفني يمكن أن يفهم باعتباره بنيةً ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلة تمام الاستقلال عن العمليات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف، ولذا فهي مستقلة أيضا عن المؤثرات التي قد تكون شكّلتْ ذهنه. ذلك أن هناك ما يدعي بحق «فجوة أنطولوجية» بين سيكولوجية المؤلف وبين العمل الفني، بين الحياة والمجتمع من ناحية، وبين الموضوع الإستطيقي من الناحية الأخرى. وقد سمّيتْ

دراسة العمل الفني «داخلية» ودراسة علاقاته بذهن الكاتب وبالمجتمع، إلخ دراسة «خارجية». غير أن هذا التمييز بين النوعين لايعني أن العلاقات الوراثية يجب أن تهمل أو يُسْتَخَفَّ بها، أو أن الدراسة الداخلية ما هي إلا دراسة شكلية أو إستطيقية لا طائل من ورائها. فمايهدف إليه مفهوم البُنْيَةِ ذات الطبقات من الرموز والمعاني الذي طورته بكل أناة وعناية هو التخلّص من الثنائية القديمة- ثنائية الشكل والمضمون-. وما يدعونه عادة بالمضمون أو بالفكرة في العمل الفني يدخل في بنية العمل الفني كجزءٍ من عالمه المكوّن من معانٍ تنبثق منه. وليس أبعد عن ذهني من فكرة إنكار أهمية الفن بالنسبة للإنسان، أو من إقامة الحواجز بين التاريخ والدراسة الشكلية. ومع أنني أفدت من الشكليين الروس ومن محلّلي الأسلوب الألمان إلا أنني لا أريد أن أحصر دراسة الأدب في دراسة الأصوات والأوزان ووسائل التأليف أو دراسة عناصر الأسلوب والنحو، ولا أريد أن أساوي الأدب باللغة [أي أن أقول إن الأدب هو اللغة]. فهذه العناصر اللغوية في مفهومي تشكل -إن جاز التعبير- طبقتين تحتيتين، الطبقة الصوتية وطبقة وحدات المعنى. لكن يخرج من هاتين الطبقتين عالَمٌ من المواقف والشخصيات والأحداث التي لا يمكن مساواتها بأي عنصر لغوي بمفرده، ولا بأي عنصر من عناصر التجميل الخارجية. لذا فأنا أرى أن المفهوم الوحيد الصحيح هو المفهوم الذي لا يتهاون في شموليته، وأرى أن العمل الفني هو كلٌّ من عناصرَ مختلفةٍ، بنيةٌ تتشكَّلُ من رموز، تتطلب المعاني والقيم وتعطيها. أما الميل للتنقيب في ركام الماضي عن أشياء ننسب العمل الأدبي لها، أو للتركيز على الأمور الشكلية الخارجية فلا يؤدي إلا إلى تجريد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني. إن النقد لا يمكن أن يُسْتَبْعَدَ من دائرة البحث الأدبي.

وإذا حصل مثل هذا التغيير والتحرير، مثل إعادة النظر هذه في موضوع النظرية، والنقد، والتاريخ النقدي فإن مشكلة الدوافع ستحل نفسها بنفسها. وسنحتفظ بوطنيتنا ومشاعرنا القومية. ولكن نظام الدائن والمدين سيفقد معناه. وقد تختفي الأوهام المتعلقة بالتوسع الثقافي مثلما قد تختفي الأوهام المتعلقة

بإصلاح العالم عن طريق البحث الأدبي. ونحن هنا في أمريكا قد نحقق في نظرتنا نحو أوروبا ككل نوعا من الاستقلالية رغم أننا قد ندفع ثمن الانقطاع عن الجذور والغربة الروحية. ولكننا بمجرد أن ننظر إلى الأدب لا كجزءٍ من معركة الحصول على مزايا ثقافية، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية، أو كدليل على السيكولوجية الوطنية سنحصل على الموضوعية الصحيحة الوحيدة المتاحة للإنسان. ولن تكون هذه الموضوعية هي الحيادية العلمية أو النسبية والتاريخية التي لا تلتزم بشيء،بل ستكون مواجهة للأشياء في جوهرها: نظراً مستديماً لا يزيغه الهوى إلى التحليل فالحكم والتقويم. وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما يعتري الإنسان من زوال وعلى ما ينتظره من مصير، وخلقه لعالم جديد من صنع الخيال، حتى تختفي الأباطيل القومية، ويظهر الإنسان، الإنسان بعموميته، الإنسان في كل مكان وكل زمان، وبكل تنوعاته، ويكف البحث الأدبي عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مخلّفات الماضي،أوطريقة لحساب المدّخرات والديون القومية، أو حتى طريقة لوصف العلاقات المتشابكة. يصبح البحث الأدبي حينئذ فعلاً من أفعال الخيال، كالفن نفسه، أي حافظا لأعلى قيمِ الإنسانية وخالقاً لها.



أزمـة الأدب المقــارن

(١) «غوته في إنكلترة : تأملات حول مشكلات التأثير». Louis Cazamian, " Goethe en Angleterre, quelque reflexions sur les problemes d'influence " المجلة الألمـانيـة **Revue Germanique** ١٢ (١٩٢١)، ص ٣٧٤ - ٣٧٥.

(٢) الروح الفرنسية في القرن العشرين (بيرن، ١٩٥٢) ص٢٣٧. E. R. Curtius, **Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert**

(٣) م. ف. غيار: الأدب المقارن (باريس، ١٩٥١)، ص١٢٤ - ١٢٥. M. F. Guyard, **La Litterature comparee**

(٤) ١/٢٧٣.

(٥) «الأدب المقارن وتاريخ الأفكار في دراسة العلاقات الفرنسية الأمريكية»، "La Litterature comparee et l'histoire des idees dans l'etude des relations franco - americaines " في أعمال المؤتمر الثاني للرابطة العالمية للأدب المقارن، **Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association** تحرير فيرنر ب فريدرخ (جابل هل، ١٩٥٩)، ٢/٣٤٩ - ٣٦٩.

(٦) الكتاب السنوي للأدب المقارن والعام، (١٩٥٥)، ص ٥٧، **Yearbook of Comparative and General Literature**

(٧) جابل هـل، ١٩٢٩، ص٣٦. Norman Foerster, **The American Scholar**.



الفصل الثاني عشر

نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية، والتجربة *

لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تُعْبَر باستمرار، والأنواع تُخْلَط أو تُمْزَج، والقديم منها يُتْرَكُ أو يُحَوَّر، وتُخْلَق أنوع جديدة أخرى الى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك. وقد شن بنديتو كروتشه في الإستطيقا (١٩٠٢) هجوما على المفهوم لم تقم له بعده قائمة رغم المحاولات العديدة التي جرت للدفاع عنه أو لإعادة صياغته بشكل مختلف. وقد كتب أوستن وارن في كتاب **نظرية الأدب** الذي نشرناه أنا وهو عام ١٩٤٩ فصلاً حول الأنواع الأدبية استعرض فيه بعض محاولات التجديد هذه وأيّدها. فالنوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة. ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يعبّر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة... كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطوّرها. والأنواع الأدبية تقاليد إستطيقية (في الأساليب والمواضيع) شكّلت الأعمالَ الفنية كُلاًّ على انفراد تشكيلاً هاما. ولقد يُلْتَزَمُ بالأنواع الأدبية حتى في غمار النشاط الأدبي في القرن العشرين المتّصف بالفوضى. غير أن السيد وارن تساوره الشكوك بصراحة حول ما إذا كان تقسيم الشعر إلى ثلاثة أنواع رئيسة هي: الملحمة والمسرحية والقصيدة الغنائية تقسيماً يمكن التمسك به، وما إذا كان يمكن لهذه الأنواع الثلاثة أن تكون لها «مكانة نهائية»(١).

لكن ظهرت منذ أن كتبْنا كتابَنا المذكور (١٩٤٤ - ١٩٤٦) دراستان، إحداهما

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis (p.p. 225 - 252) من كتاب Discriminations للمؤلف.

لإميل شتايغر عنوانها **مبادىء البويطيقا** (١٩٤٤)، والأخرى لكاتة هامبرغر عنوانها **منطق الشعر** (١٩٥٧) تقدمتا بنظريتين تشكلان محاولتين تثيران الإعجاب إلى تقسيمات/ تمييزات أساسية في الشعر تدعمها أفكار جديدة مستمدة من أصول للتوصل من أصول فلسفية مختلفة. فالآنسة هامبرغر تستمد العون من الظواهرية، بينما يلجأ إميل شتايغر إلى الوجودية الهايدغرية. وبينما تدعو الآنسة هامبرغر إلى تقسيم ثنائي، يدعو شتايغر إلى تقسيم ثلاثي. وتشكل القصيدة الغنائية أو العنصر الغنائي في كل من النظريتين جوهر القضية، ولذا سنجعلها محور اهتمامنا في البحث الراهن.

تميز الآنسة هامبرغر بالدرجة الأولى بين نوعين من الشعر: القصصي أو شعر المحاكاة، والغنائي أو شعر الوجود. والشعر الغنائي عندها تعبير عن الواقع تشبه مكانته مكانة الرسالة أو الرواية التاريخية، أما الملحمة والمسرحية فتنتميان إلى القصص وتُخْتَلق فيهما الأحداث والشخصيات. والفاصل بين النوعين هو المتكلم. ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه، أما في الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلم، وحشرت الرواية التي يرويها المتكلم (Ich - Roman) مع الشعر الغنائي على هذا الأساس لأن المؤلف نفسه يتكلم فيها. لقد اجتذبت ملاحظات الآنسة هامبرغر حول الرواية والراوي الكثير من الاهتمام، كما أنها عبرت عن فكرتها ـ القائلة إن الزمن الماضي في الرواية يفقد وظيفته الزمنية، ويتحول إلى الزمن الحاضر ـ تعبيرا مقنعا. ودعمت هذا الرأي بقولها إن ظروف الزمان يمكن استعمالها في السياقات القصصية بغض النظر عن دلالات الأفعال على الزمن الماضي. ومع أننا لا ننكر ما تقوله من أن الفعل الماضي يفقد دلالته الماضية في بعض السياقات الروائية إلا أننا نلاحظ أن جملةً مثل «كان ينوي المجيء إلى حفلتها الليلة» (وهي جملة تقتبسها من رواية **السيدة دولوي** لفرجنيا ولف)(٢) لايمكن أن ترد إلا في مونولوج مروي (Erlebte Rede)، ولا يفصل كل القصص عما سواها. غير أن ما تقوله عن الراوي والوظيفة الروائية يتصف بالذكاء ويثير التأمل.

أما الجانب الآخر من تقسيم الآنسة هامبرغر فلم يستثر نقاشا كثيرا. ولم يتصدَّ أحد لمحاولتها إثبات أن القصيدة الغنائية تعبير عن الواقع لا يختلف عن قطعة نجدها في رسالة لوحوَّلنا القصيدة إلى نثر. وهي تؤكد بأشكال عدة على فكرة كون القصيدة الغنائية تعبيراً عن الواقع يصدر عن الأنا، ولا بد من أن يفهم موضوعه على أنه تجربة مرَّ بها المتكلم. وهي ترفض فكرة الأنا القصصية أو الشخصية أو القناع التي تحدثنا عنها في كتاب **نظرية الأدب** باعتبارها «أشد فساداً وأكثر تضليلا من الفكرة الساذجة التي سبقتها، والتي تقول إن القصيدة الغنائية تفضح الكثير من تجربة الشاعر»(٣). ولكنها مع ذلك لا تفتأ ترجع إلى معيار يقوم على الصدق الذاتي للتجربة حتى ولو لم تؤمن بـالنقل الحـرفي للأحـداث الحقيقية في حيـاة الشاعر، ولكن معيار «الصدق» أو «الإخلاص» أو «حدة الشعور» إلخ معيـار نفسي يضع العبء على تجربة ماضية للشاعر يستحيل إثباتها أو التثبت منها، كما أنه معيار لا يختص بالشعر الغنائي وحده دون سواه. لا بل إن الآنسة هامبرغر تصل في غمرة ميولها السيكولوجية إلى صيغة تفصل الفعل الداخلي عن التعبير الخارجي. وتقول «إن القصيدة الغنائية هي «ظاهرة ثانوية» لأنها مجرد التعبير عن إرادة الذات والإعلان عنها». وتقول «إن الحدة الغنائيـة التي تتصف بها الأنـا الغنائية قد تكون أقوى من التعبير أو الشكل». ولذا فإن أي قصيدةِ حبٍّ يكتبها تلميذ من تلاميذ المدارس تشكلها الأنا الغنائية»(٤). وهي لا تدرك أن المشكلة التي يثيرها التلميذ الناظم المخلص نفسها تثور أيضا في القصص. فبوسعنا أن نتصور راويةً يتصف برشاقة الأسلوب، يخترع لحوار والشخصيات في موقف حياتي حقيقي. والحد الفاصل بين الفن وغـير الفن، بين الفن والحيـاة، يختفي عند الآنسة هامبرغر لأنها تؤمن بوصف ظواهري خالص للفن بمعزل عن الأحكام التقويمية، أي عن النقد(٥). لكن الحديث عن الفن كشيء يخلو من القيمة، أو لا يخضع لها يتصف بالتناقض لأن الفن كفن مشحون بالقيم.

لكن الآنسة هامبرغر لا تكتفي باعتبار «التجربة المُعاشَةِ»، وحِـدَّةِ الشعورِ والتجربةِ معيارَ الشعر الغنائي، بل تؤيد الرأي القائل إن القصيدة الغنائية يمكن

أن تكون لها وظيفة في الواقع . وتقتبس قطعة هستيرية من رسالة لراهيل فارنها غن يرد فيها التعليق التالي على قصيدة لطيفة لغوته هي «مع شريطٍ ملوَّن» يخاطب بها فريدريكه برايون :

اضطر أن يعطيها السم. يجب ألا تصدق ذلك؟ . . . وللمرة الأولى كان وجود غوته معادياً لي . (٦) .

وتؤيد الآنسة هامبرغر وصف شتايغر المحرج (بسبب كنايته الجنسية) لقصيدة أخرى معاصرة للأولى عنوانها «أغنية الربيع» موجهة لنفس السيدة، وتقول: «فريدريكه حاضرة غوته مشبع بها، ويسحره الشعور بأنها قد تكون مشبعة به»(٧). ولكننا لو تفحصنا هذه التعبيرات المبالغ فيها دون أن يشطح بنا الخيال معها لوجدنا أنها لا تعني أكثر من أن غوته قد عبر عن شعوره بالحب والسعادة تعبيراً ناجحا في شعر جميل، وأنه وجه قصائده كما فعل الشعراء قبله وبعده إلى أشخاص حقيقيين في مواقف حقيقية، وهو أمر لم يشك به أحد. ولكن محاولة الإقناع للحب لا تشكل قيمة بحد ذاتها، ولا تميز القصيدة عن أي نمط آخر من أنماط القول كالرسالة والخطبة والبحث ولا حتى الحكاية أو القصة التي يخترعها الكاتب لخدمة هدف عملي. فالقصيدة تبقى هي هي حتى ولو تبين لنا أن الشاعر قد غير المخاطب، كما فعل رونسار ولامارتين في بعض قصائد الحب التي كتباها، وحتى لو أخطأنا في معرفة المرأة المخاطبة فتصوّرناها مِنا هيرتسليب أو ماريان فون فِلِمَر.

غير أن الآنسة هامبرغر أذكى من أن تفوتها الصعوبات التي يثيرها إصرارها على التعبير عن الواقع . إذ عليها أن تبرر وجود شعر غنائي لا يتجاوز كونه وصفاً لشيء في الطبيعة . ولذا فإنها تقتبس بعض الأشعار الألمانية من هذا النوع ثم تأخذ عن كتاب القدرة على الكلام لهرمان أمان الرأي القائل إن هذا النوع من الشعر يتضمن جُمَلاً لا محل لها في الحديث الإنساني» مثل «الساقية تهمهم والريح تهب» وتؤيد ما يذهب إليه أمان من أن جملة كتلك «هي جزء من الحياة. . . فحتى

الأشياء تحصل على الفرصة للتحدث عن نفسها» وأن «ما يقال عن الأشياء لا وظيفة له من حيث الصلة بالواقع لأن الشاعر يختارها ويبث فيها الحياة ويحوّرها». ولكن لماذا لا يطلق تعبير مثل «الساقية تهمهم» على ساقية سريعة الجريان خارج السياق الشعري؟ كيف نميز بين ما تدعوه «قولاً يخلو من المعنى خارج السياق» أو «يشير إلى بعضه البعض»، وبين أي قول آخر لا يفهم إلا في السياق؟ أما قولها «إن الأشياء تتحدث عن نفسها» وإنها «جزء من الحياة» فيبدو لي كناية مفتعلة عن الأنيمية* الرومانسية romantic animism. ولا يتصف استنتاجها القائل إن القصيدة الغنائية «قول حقيقي لا وظيفة له من حيث الصلة بالواقع»(٨) بالتناقض مع حديثها الخاص بقصائد غوته عن فريدريكه فقط، بل إنه لا يزيد عن كونه محاولة لوصف البُعد الإستطيقي أو الـ Schein أو الوهم ـ أو ما ادعوه أنا بالعنصر القصصي fiction ـ بشكل يحافظ على فكرة «القول الحقيقي» «والكتابة غير القصصية»، لفظياً على الأقل.

غير أن الآنسة هامبرغر ترى عادة أن «علينا أن نجري بحوثا خارجية. قد تتناول سيرة الشاعر أحياناً لتفسير القصيدة الغنائية، وتعتبر هذا هو ما يميز القصيدة الغنائية عن القصة. لكن يصعب علينا أن نفهم لماذا لا تتصف الأدلة المستقاة من سيرة الكاتب في الدراسات المتعلقة بأمثال تولستوي، ودانتي، وبروست، وجيد بنفس الأهمية التي تتصف بها هذه الأدلة في الدراسات المتعلقة بشعراء غنائيين مثل مالارميه وفاليري. كما يصعب علينا أن نرى ما يبرر قولها إن المسرحية والرواية «بُنْيَتان مغلقتان» بينما تعتبر «كل قصيدة غنائية بنية مفتوحة» ـ وهو الرأي الذي تناقض فيه مقارنتها بين «وحوش» تولستوي «السائبة المترهلة» [تقصد رواياته]، وبين قصائد هُبْكنز التي تعتبر كل منها عالماً مغلق الحدود.

---

* الأنيمية:

هي الاعتقاد بأن الأشياء المادية لها أرواح تسكن فيها أو تشكل مبدأ حركتها وفعاليتها، أو الاعتقاد بأن الطبيعة تسكنها أرواح من درجات متفاوتة. [المترجم].

وتقول إن كل قصيدة غنائية تعيا على التفسير الكامل بينما يمكن من حيث المبدأ تفسير أي رواية مهما بلغ من غموضها وإغراقها في الرمزية والسريالية. وكل القصص في نظرها تخضع للعقل، ومن ثم للمعرفة. أما القصيدة الغنائية فهي تجربة متاحة للأنا الناطقة، «لحياة الشاعر التي لا تخضع للعقل»(٩). وهي تحسب أن كونَ البحث في السيرة كان على أشده بالنسبة لحيوات الشعراء أمرٌ يدعم آراءها، كما لو أن نابليون، وتولستوي، وفولتير، والدكتورجونسون لم يحظوا بمثل ما حظي به هولدرلن أو كيتس من الاهتمام أو أكثر. لكنها تعترف «أن من المستحيل البت في مدى تطابق الأنا الغنائية مع أنا الشاعر، وأن الشاعر نفسه لن يتمكن من ذلك»(١٠)، وهو اعتراف كان عليها أن تجعله ينسحب على شخصيات روائية مثل بيير بيزوخوف وكونستاتين ليفن، إذا اكتفينا بمثالين من كاتب أثير لدى الآنسة هامبرغر [تولستوي طبعاً].

لكن هناك مشكلة واحدة تؤرقها في نظريتها: تلك هي عادة استعمال القصائد الغنائية في الروايات. هل هذه القصائد جزء من عالم القصة، أقوال تصدر عن الشخصيات، أم هي «أقوال حقيقية»؟ تَفْصِل الآنسة هامبرغر فصلاً معقولاً بين استعمال غوته لمثل هذه القصائد في فلهلم مايستر، واستعمال آيشندورف لها في رواياته وقصصه. فأغاني مِغْنون وهاربر [في رواية غوته أوثق صلة بالشخصيات الروائية مما هو عليه الحال بالنسبة لشخصيات آيشندورف الباهتة التي تكاد الواحدة منها تحل محل الأخرى دون خلل كبير. لكن النتيجة التي تصل إليها الآنسة هامبرغر، وهي أن قصائد آيشندورف تظل «تعبر عن الواقع» بينما تعتبر قصائد غوته جزءاً من روايته، تقوم على معارضة غير مقبولة(١١). فلقد أعاد غوته نشر هذه القصائد في مجموعات قصائده الغنائية، وقرأها وغنّاها كثيرون ممن لم يقرأوا فلهلم مايستر أبدا. كما أن لقصائد آيشندورف وظيفة وصفية، تدل على أن الشخصيات التي تغنيها شخصيات طليقة، حزينة، تحب الطبيعة، والتجوال والموسيقا. أي أن هذا التمييز الذي تتصوره الآنسة هامبرغر ينهار عند التدقيق. ومن المستحيل أن نستبعد من عالم القصيدة الغنائية تلك المسلسلات

الشعرية من أمثال كانزونات بيترارك، وسونيتات شكسبير، وأغاني دَنْ وسونيتاته، وهي مجموعات تتضمن خطا قصصيا أو نوعا من التطور، أو تغير شخصيات متحدثيها، وأن نصفَ أمثالَ هذه المسلسلات باعتبارها تنتمي إلى القصة، كما تتطلب تقسيمات الآنسة هامبرغر.

هذه المشكلة هي نفسها التي تثيرها قصيدة الأدوار التي تخطىء الآنسة هامبرغر حين تصفها بأنها «جديرة بالإهمال بحد ذاتها»(١٢). فنصف ما أنتجه العالم من شعر غنائي يمكن أن يوصف بهذا الوصف. وهو يملأ الشعر الشعبي، وتنتمي أقدم القصائد الغنائية التي اكتشفت حديثا باللغات المنحدرة من اللاتينية والقصائد المستعربة التي تعود للقرن الحادي عشر، والتي تروى على لسان النساء إلى هذا الصنف. وإليه ينتمي أيضا كثير من الشعر الإنكليزي الذي غالبا ما يدعي خطأ «بالمونولوج الدرامي» أو حتى «شعر التجربة» (كما دعاه روبرت لانغباوم) من عهد دَنْ حتى بْراوننغ وإليوت. وتشوه الآنسة هامبرغر تاريخ هذا الشعر تماما حين تفسر قصيدة الأدوار باعتبارها منحدرة من الكتابات القديمة التي ترافق الصور وتعتبرها «البذرة التي نمت منها القصيدة الشعبية (البالاد)(١٣). فلا قصيدة النساء الشعبية ولا قصيدة البالاد في القرون الوسطى تمتُّ بصلة لقصيدة الإعلان الصريح السكندرانية ekphrasis. كما أن الآنسة هامبرغر لا تقنعنا حينما تسقط البالاد من حسابها بوصفها إياها بأنها «قطعة متحفية»، خاصة إذا تذكرنا أمثلة قريبة العهد من الأدبين الروسي والأمريكي. لكنها تعترف في نهاية المطاف بوجود بعض الغموض وتشكو من «انحدار القصيدة الغنائية إلى مستوى القصة في البالاد»(١٤)، وهو أمر يدل على غضبها من فشل تقسيماتها التي بدأت بها. لذا فإنها تلجأ إلى تمييز يصعب فهمه بين ما هو قصصي وبين ما هو متخيل، وتصف قصيدة موريكه Morike المعنونة «عندما يصيح الديك باكراً» Fruh, wann die Hahne krahn التي تروى على لسان فتاة بأنها «متخيلة»، بينما تعتبر قصيدة «لا يعرف ما بي إلا من كابد الشوق» Nur wer die Sehnsucht kennt التي تفوهت بها مِغْنون mignon [في رواية فلهلم مايستر لغوته] قصصية فيها

يبدو. والآنسة هامبرغر تعرف أن رجلا اسمه إدوارد موريكه كتب القصيدة الأولى وأن مغنون، الشخصية الروائية، غنت القصيدة الثانية في رواية، ولكن القصيدتين -كنصين- لا تختلفان من حيث المكانة، فكلتاهما تنطق بهما شخصية من صنع الخيال، هي فتاة شابة. والواقع أن قصيدة «الصبية المهجورة» Das verlassene magdlein ترد لأول مرة أيضا في رواية موريكه الرسام نولتن **Maler Nolten**. ولذا تشكو الآنسة هامبرغر من أن البالاد (التي تضم تحتها قصيدة الأدوار كنوع فرعي) هي «جسم غريب في المعمار الغنائي». (١٥).

وقد وجدت أن عليها أن تعامل الرواية التي يرويها المتكلم معاملة الغريب في عالم القصة والملحمة. فهي تصر على أن الرواية التي يرويها المتكلم لا تنتمي إلى عالم القصة، بل هي نوع من النطق الحقيقي رغم أنها تعترف أن الراوي الثابت في رواية المتكلم يقترب، عندما يجعل الأشخاص في الماضي يتحدثون معا، من الأنا الملحمية، أي من الوظيفة الروائية. (١٦) ولكنها تعود إلى مفهومها الخاص بالاختلاق Fingierstein، وهو المفهوم الذي تعترف في إحدى المرات بأنه بحاجة إلى مزيد من التحليل، (١٧) لتعليل الحقيقة الواضحة وهي أن الأنا في الرواية التي يرويها المتكلم قد تختلف اختلافا كبيرا عن أنا الشاعر. وتقول إن هذا الاختلاف يحتوي على قدر من عدم اليقين رغم أنه لاشك - مثلا- في كيفية اختلاف فيلكس كرول عن توماس مان، أو اختلاف القاضي عن كامو في السقطة. وهي تقارن بين عدم اليقين هذا بمثيله الذي يتعلق بالمتكلم الغنائي رغم أن المتكلم في القصيدة الغنائية قد يكون معروفا ومتميزا عن الشاعر (كما في قصيدة «الألحان الفروسية» لبراوننغ)، ورغم أن الرواية التي يرويها الغائب قد تثير من الشكوك حول العلاقة بين الراوية والكاتب ما تثيره القصة التي يرويها المتكلم.

كذلك لا تواجه الآنسة هامبرغر قضية السهولة في الانتقال من أسلوب المتكلم إلى أسلوب الغائب وبالعكس، وشيوع مثل هذا الانتقال مواجهة صحيحة. فجويس يمارس مثل هذا الانتقال في بعض أجزاء يولسيس مابين الجملة والجملة تقريبا. وكان دستويفسكي قد كتب اعتراف راسكولنكوف أصلا بأسلوب

المتكلم ثم حوَّره لأسلوب الغائب دون أن يفعل في أكثر الأحيان شيئا أكثر من تغيير النهايات الإعرابية للكلمات. وتشير الآنسة هامبرغر نفسها إلى صيغتي رواية **هاينرخ الأخضر** لغوتفريد كلر، التي تحتوي صيغتها الثانية على جزء أعيدت صياغته من أسلوب الغائب إلى أسلوب المتكلم. لكن ماذا تراها تقول بشأن رواية كرواية ميشيل بوتور **التحوير** التي تروى بأسلوب المخاطب برمَّتها؟ وماذا تراها تفعل **بشروح قيصر** أو **تربية هنري آدمز**، وكلاهما تجري روايتهما بأسلوب الغائب؟ إنها تعترف ـ فيما يبدو ـ في أحد المواضع بأن «الشكل لا يضمن المحتوى الواقعي»، ولكنها تصر على أن الرواية التي يرويها الغائب تظل تنتمي إلى عالم القصة مهما اقتربت من الواقع التجريبي، بينما تظل الرواية التي يرويها المتكلم غير منتمية إلى ذلك العالم مهما بلغ من بعدها عن الواقع. «فشكل حديث الأنا هو الذي يحافظ على صفة الواقع في الحديث مهما بلغ بعد ذلك الحديث عن الواقع». (١٨) كان لابد من أن نقتبس هذه الجملة القلقة لنبين أن الآنسة هامبرغر تكرر في كتابها حقيقة لا يشك بها أحد، وهي أن كثيرا من القصائد والروايات تلجأ إلى أسلوب المتكلم بينما تلجأ سواها من القصائد والروايات إلى أسلوب الغائب، وتستعمل شخصيات تتحدث عن نفسها. أما كل ذلك الكلام عن «منطق الشعر» وكل تلك الحذلقة التي بذلتها الكاتبة لربط ملاحظاتها بنظرية من نظريات المعرفة فلا تؤدي إلا إلى نتيجة ضئيلة الشأن لا تتعدى وصفا لنمو الشعر وللوسائل الأسلوبية، وإلى تكرار ما قيل قديما عن تقسيم الشعر وفقا للمتكلم.

تستشهد الآنسة هامبرغر نفسها بالسوابق التاريخية. فهي تعرف أنها إنما تعيد الحياة لمفهوم المحاكاة الأرسطي الذي تقول عنه إن أول من «أعاد الاعتبار له» هو إرخ آورباخ ـ كما لو أن التومائيين الجدد والماركسيين وأرسطيي شيكاغو لم يعيدوا له الاعتبار قبل عام ١٩٤٦ بوقت طويل! غير أن تقسيماتها تعود في واقع الحال إلى **جمهورية أفلاطون**، (١٩) وهي التقسيمات التي أعاد صياغتها ديوميدس، نحوي القرن الرابع. فقد ميز أفلاطون بين ثلاثة أنواع من المحاكاة: الرواية الخالصة التي يتكلم بها الشاعر ذاته، والرواية بالمحاكاة، وهي التي يتكلم بها الشاعر من

خلال الشخصيات، والرواية المختلطة التي يتكلم بها الشاعر ذاته تارة وتارة بالمحاكاة. والملحمة هي الطريقة المختلطة، وماندعوه بالقصيدة الغنائية ينضوي تحت لواء رواية المتكلم. وقد أعيدت صياغة النظرية عدة مرات منذ ذلك التاريخ. في ألمانيا مثلا في كتاب يوهان يواخيم إشنبرغ الذي نشره عام ١٧٨٣ تحت عنوان **خطوط عريضة لنظرية في الفنون الجميلة** Entwurf einer theorie und Litteratur der schonen Wissenschaften وفيه تظهر القصيدة الغنائية والأودو المرثية، وحتى قصائد الهجاء والأليغوري والحكم تحت عنوان الشعر الملحمي. كذلك هناك الوصف المعروف الذي وضعه كل من غوته وشلر تحت عنوان «حول الشعر الملحمي والمسرحي» (١٧٩٧) Uber epische und dramatusche Dichteing» حيث يجري التفريق بين النوعين بحسب المتكلم: «الرابسود» rhapsode عليه ألا يظهر في القصيدة لأنه كائن أعلى، مما يمكننا من فصل كل ما هو شخصي من عمله نصدق أن كل ما نسمعه منه هو صوت ملهمات الشعر، بينما يشكل المايم mime أو الممثل العكس من ذلك، فهو يظهر بنفسه كشخصية متميزة». (٢٠) أما القصيدة الغنائية فلا يرد ذكرها أبدا، غير أن ما كتبه غوته فيما بعد تحت عنوان «الأشكال الطبيعية في الشعر» (١٨١٩) «Die Naturformen der Dichtung» يفسح مجالاً للقصيدة الغنائية بوصفها قصيدة تختلف عن القصيدة الملحمية التي «تروى بوضوح»، وعن الدراما التي «تقوم بتمثيل الشخصية» بكونها «شديدة الانفعال». (٢١) وهنا يتضح أن غوته أدخل المعيار المختلف تمام الاختلاف، ألا وهو معيار لهجة الحديث ودرجتا الانفعال والحماس، بهدف إفساح المجال للنوع الثالث.

غير أن القسمة وجدت أشد صيغها مثارا للانتباه في كتاب جان بول **مقدمة إلى الإستطيقا** Vorschule der Asthetilk (١٨٠٤). الذي ناقش القصيدة الغنائية في جزء أضيف للطبعة الثانية من الكتاب (١٨١٣). وقد اعتذر جان بول لإهماله القصيدة الغنائية في الطبعة الأولى، ثم كرر قسمة إشنبرغ وقال إن بوسع المرء أن ينظر للشاعر نظرته للفلاسفة الذين يصفون علاقة الله بالعالم إما باعتبارها

علاقة «فوقية» أو علاقة «داخلية». لكنه عاد وتساءل:

«أليس من الممكن وجود قسمة أقل صرامة وسط البحر الشعري؟ فلا تدخل الشاعر ولا اختفاؤه يقرران شكل القصيدة.. وما أسهل دمج الأشكال بغيرها لو أن تفاهات النطق والإنطاق هي التي تقيم الفروق. فقصيدة الاثرامب مثلا سرعان ما تتحول إلى ملحمة لو أن الشاعر قال، أو أنشد منذ البداية إنه سينشد عن شاعر آخر، وسرعان ما تتحول إلى قصيدة غنائية لو أنه قال إنه سيغني هو نفسه، وسرعان ما تتحول إلى قصيدة درامية لو أنه حشر نفسه، دون أن ينبس ببنت شفة، في مناجاة درامية للنفس. ولكن الشكليات، في الشعر على الأقل، ليست هي الأشكال». (٢٢)

إن كتاب الآنسة هامبرغر **منطق الشعر** يجد في هذا الكلام الذي كتب قبله بـ١٤٤ سنة مايدحضه.

لقد توصلت الآنسة هامبرغر إلى ثنائية فصلت دنيا الشعر إلى قسمين: قسم يروي وقسم يقول: قسم ينتمي إلى عالم القصص وقسم ينتمي إلى عالم النطق الحقيقي، قسم الهو وقسم الأنا، لكن العديد من النظريات الخاصة بالأنواع الأدبية الأخرى توصلت إلى تقسيم ثلاثي للدفاع عن الأشكال الشعرية الثلاثة القائمة، وهي القصيدة الغنائية والملحمة والتراجيديا. ويعتبر كتاب **مبادىء البويطيقا** (١٩٤٦) Grundbegriffe der poetik لإميل شتايغر أوسع المحاولات أثرا لصياغة الثالوث على أسس جديدة قوامها إحلال الخاصيات التي يدعوها الغنائية والملحمية والدرامية محل الأنواع الأدبية. فهو يرى أن كل قطعة من الشعر تقع بين هذه الأطراف الثلاثة، ولكن لا تتمثل خاصيات الغنائية والملحمية والدرامية تمثلا كاملا إلا في عدد محدود جدا من الأعمال. ولا يقصد شتايغر من أمثلته التي يحللها تحليلا رهيفا ـ برنتانو للغنائية وهوميروس للملحمية وكلايست للدرامية ـ أن تكون أمثلة معيارية. والاتجاهات (لاالأنواع) الثلاثة تتصل بالدرجة الأولى بالأبعاد الزمنية الثلاثة: الماضي بالغنائية، والحاضر بالملحمية، والمستقبل بالدرامية، ويجري تفسير هذه الأبعاد الزمنية بحسب المفهوم

الهايدغري: الماضي يعني الاستذكار (Er-innerung، بحسب اصطلاح هايدغر الذي يتضمن تورية)، والحاضر يعني العرض Vorstellung، والمستقبل يعني التوتّر Spannung. هناك أيضا سلسلة الاستبشار Stimmung للغنائية والسقوط Verfallen للملحمية، والإدراك Verstehen للدرامية، وهي أيضا سلسلة مستمدة من هايدغر، وهي تطابق المراحل الثلاث في حياة الإنسان. الغنائية والطفولة، الملحمية والشباب، والدرامية والنضج. أما ثالوث الملكات الإنسانية فيدخل في الصورة بدعوة الغنائية عاطفية أو حسية Sinnlich، والملحمية تصويرية bildlich أو حدسية anschauend، والدرامية منطقية أو فكرية begrifflich، ويماثل ذلك ما نفعله حين نشعر ونبين ونثبت. كذلك يقول لنا الكاتب إن الأشكال الثلاثة تماثل سلسلة المقطع والكلمة والجملة. وتعتبر نظريات كاسرر مصدر الاصطلاحات في هذا المجال.

إن لب المسألة هو ذلك الربط بين الغنائية والماضي، وهو الربط الذي يناقض كل التحليلات المعتادة حول حضور الغنائية ومباشرتها. ولكن الاستعمال الهايدغري لكلمة الاستذكار Erinnerung يسمح للكلمة بأن تعني انعدام المسافة بين الذات والموضوع: «من الممكن استذكار الحاضر والمستقبل، وحتى الماضي، في الشعر الغنائي»، (٢٣) والتقسيمات الزمنية تختفي في الشعر الغنائي، مما يتيح المجال للإشارة إلى الأمور الغيبية التي لا يمكن التعبير عنها. كما أننا نسمع «أن الشعر الغنائي هو في الحقيقة كلام المستحيل». وهناك تأكيد على التناقض بين الغنائية وبين طبيعة اللغة. (٢٤) والشعر الغنائي يولد بشكل من الأشكال، «ولا يحقق الشاعر الغنائي شيئا». لا بل إن العلاقة بين الإنسان والطبيعة تنعكس. ولا أفهم المقصود من القول إن «الطبيعة تذكّر الشاعر»(٢٥) أو ماذا تعني آخر جملة في الفصل: «هذا الوجود الهائل الذي يشتري نعيم الرحمة بالحيرة الراعشة في كل ما يسعى إليه، ويشتري غبطة الوفاق بالجرح النازف الذي لا تزهر له نبتة طيبة شافية. (٢٦) وليس من الضروري أن يكون المرء عقلانيا ليشك في اتفاق أي فرد من الأفراد مع جرح ينزف في يوم متزن. إن شتايغر يتحدث بمنتهى الجدية حين

يصف الغنائية بأنها «العنصر السائل»، ويتكلم عن النفس باعتبارها «سيولة المنظر الطبيعي حينما تستعيده الذاكرة»، وهو بذلك يحاول أن يستعمل تمييزات من تأملات فرانتس بادر الثيوسوفية التي يشير لها شتايغر باستحسان ظاهر. (٢٧)

والمشكلة في نظرية شتايغر تكمن في افتقارها للعلاقة بالشعر الحقيقي. فمن الممكن أن نتوصل إليها دون أدلة أدبية، وهذا ما يعترف به شتايغر عندما يقول: إن المعنى المثالي للغنائية يمكن الإحساس به أمام منظر طبيعي، والمعنى المثالي للملحمية يمكن الإحساس به أمام سيل من اللاجئين (وهو مثال أوحت له به [القصيدة الملحمية] هرمان ودوروتيا [لغوته]. والمعنى المثالي للدرامية يمكن الإحساس به لدى مشاهدتنا لمشادّة ما. (٢٨) أي أن الاصطلاحات المستمدة من البويطيقا وتهدف إلى خدمتها تصبح أسماء لاتجاهات إنسانية في أنثروبولوجية وجودية. ولا يعقل أن تشكل قصيدة من مقاطع وليس من كلمات أو جمل، فحتى الشعر الدادائي يستعمل الكلمات (تشكل المقاطع في كثير من الأحيان كلمات بطبيعة الحال، خاصة في اللغات التي تتكون كلماتها من مقطع واحد). والأمثلة التي يستشهد بها شتايغر لتوضيح ما يعنيه بالغنائية مستمدة جميعها من القصائد الموحية بجو معين Stimmungsgedichte وهي قصائد ألمانية رومانسية، تعبر عن تأملات شخصية وتصف حالات شعورية تعتبر [قصيدة غوته] «فوق كل القمم» «Uber allen Gipfeln» التي يعجب بها الناس بالمقارنة معها مغرقة في العقلانية، بالغة الصراحة. أما البيت الذي يقول: «انتظر، انتظر، فقريبا سوف ترتاح أنت أيضا»، فلا يعتبر غنائيا تماما بالمعنى الذي يقصده شتايغر. إذ كانت القصيدة قد كتبت لهدف محدد، وجرى التفكير فيها بسبب ذلك الهدف. ويؤكد شتايغر «على أن الوجود الغنائي يتوقف في لحظة الإدراك». (٢٩) ومن الناحية العملية فإننا مسوقون هنا إلى أشد درجات اللاعقلانية وأبعدها جوّانية، وهي أمور يستحيل التعبير عنها بالكلمات، ولذا فإنها لا يمكن أن تتحول إلى فن أو شعر. وكان شتايغر قد أنكر أن يكون لنظريته أي علاقة بالتقويم، بل لقد قدم اعترافا يثير التساؤل بشأن صحة كل ما قام به، وهو أن كل شيء «في

اللغة الإنكليزية، أو اللغات المنحدرة من اللاتينية يبدو مختلفا». فعندما يتحدث الإيطالي عن القصيدة الغنائية يفكر في المغني Conzoniere عند بترارك، بينما لا تعتبر أعمال بترارك نموذج الأسلوب الغنائي عندنا». (٣٠) ولكن شتايغـر يهمل هذه الفروق باعتبارها «مزعجة» فقط، بينما يؤكد في خاتمة الطبعـة الثانيـة من الكتاب على التطبيق العملي لأفكاره على أعمال أدبية محددة بشكل أوضح بكثير من ذي قبل. يدرك شتايغر إدراكا يشوبه الحذر أن نظريته تتعامل مع أنواع أدبية تقليدية يجب أن يفسرها دون التقيد بأي قيود، وأن تتاح له حرية الحركـة من حولها، لا بل إنه يقول بإمكانية التوصل إلى «نظرية شعرية شاملة» للأود ode، وقصائد الرثاء والرواية والكوميديا مع أنه لا يدعي الرغبة في الإتيان بها. ولكنه يطلق بعض الأحكام التقويمية المبنية على نظريته الخاصة بالأنواع الأدبيـة حول ملحمة المسيح Messias لكلوبشتوك، وحول الشعر الغنائي الذي كتبه كلر. لكنه يعلم مع ذلك أن «نظريته الشعرية الأساسية» ليست هي الوسيلة المناسبة لفهم ذلك النوع من الشعر الذي يمثله هـوراس، وهو شـاعر يلعب التلميـح والتفنن دورا في طبيعة شعره وقيمته. (٣١)

لكن تفسيـرات شتايغـر، لحسن الحظ، تفلت دائـما من قبضـة نـظريتـه. فمجلداته الثلاثة عن غوته تنجح في ربط التسلسل الروائي والتفسير والحكم ولا تستعمل ما جاء في المبادىء من نظريات إلا لماما. ويدخل شتايغر في هذا الكتاب مفهوما أعم عن الإيقاع في حياة غوته وأعماله يحاول باستمرار أن يصفه باعتباره تحقيقا للحظة Augenbliclk، وهـو كنايـة عن الاتساق، عن الحضـور الملىء erfullte Gegenwart استوحاه من فاوست وفسره تفسيرا هايدغريا، غير أن الإيقاع يظل رسما هيروغليفيا، تلميحا نحو شيء نشعر بـه، رغم أن شتايغـر يستشهد بفكرة الشخصية الطاغية الخيالية التي وجدها عند غوستاف بكنغ. لكنه أصاب أخيرا عندما صمم ألا يبرهن على طغيان الشخصية عند غوته (وأني له ذلك؟) واكتفى بالكلام كلاما عاما عن بنية خيالية أو إيقاع حياته. (٣٢)

إن ما يميز نظرية شتايغر حول الأنواع الأدبية هو استخدامها الخاص للتصور

الهايدغري للزمن استخداما أدى إلى ربط القصيدة الغنائية (أو الغنائية بإطلاق، كما يحلو لشتايغر أن يقول) بالماضي، والملحمة بالحاضر والدراما بالمستقبل. ولا تلجأ نظرية شتايغر إلى المتكلم كمعيارٍ لها على عكس النظريات الأخرى. وتنتفي عنده ثنائية الذات والموضوع إستنادا إلى مسلماته الهايدغرية: وهو يصف القصيدة الغنائية وصفا يقوم على هذا الدمج الغيبي بينهما.(٣٣) كما تعزف أقواله الخاصة بقصائد غوته التي كتبها في شتراسبورغ في كتابه عن غوته نغمة أخرى تعتبر تنويعا آخر على وحدة الذات والموضوع معبرا عنها تعبيرا عاطفيا، أو تعبيرا تشتم منه رائحة الإيمان بوحدة الوجود. ومن أقواله. إن شعور غوته، إن «قلبه قلب الوجود، وإن قلب الوجود قلبه، يعتبر أهم ماحققته حركة الإحياء الأدبية الألمانية!(٣٤)

تعتبر التقسيمات الثلاثية في تاريخ نظريات الأنواع الأدبية من أهم التقسيمات. ولقد حاولت الآنسة آيرينه بهرنز أن تبين في أطروحتها الموثقة علم تصنيف الشعر (١٩٤٠) أن الثالوث ماهو إلا نتيجة للتفكير النظري في القرن الثامن عشر. واعتبرت كتاب شارل باتو الفنون الجميلة من خلال مبدأ واحد (١٧٤٦) هو الوثيقة الأساسية التي تتبعت تسرب أفكارها إلى كتابات النقاد الألمان المتأخرين والصيغ التي اتخذتها عندهم. ويضم كتابها أمثلة عديدة على التقسيمات الثلاثية التي استعملت في القرون السابقة استعمالاً كثيراً ما كان عابراً. ومن الممكن أيضا إعطاء أمثلة إيطالية كثيرة أخرى من مصادر أخرى.(٣٥) ويرد التمييز في كتابات اثنين من أعظم شعراء الإنكليزية، درايدن وملتون بشكل عابر. فملتون يتحدث عن قوانين القصيدة الملحمية الحقيقية، والقصيدة الدرامية والقصيدة الغنائية،(٣٦) ويتحدث درايدن في مقدمته لبحثه عن الشعر الدرامي عن «الشعراء الإنكليز الذين كتبوا إما بهذه الطريقة الملحمية وإما بالطريقة الغنائية».(٣٧) والقصيدة الغنائية هنا لا تعني، كما عنت غالبا في أزمان سابقة، نوعا أدبيا ثانويا بل بديلا للملحمة والدراما يستنفد كل الإمكانات. هناك أمثلة أخرى بطبيعة الحال: فقد عد موراتوري مثلا قصيدة

الهجاء من القصائد الغنائية . (٣٨)

ولكن العدد ثلاثة وحده لا يعني شيئا لأن المبدأ الذي يقوم عليه التقسيم هو كل شيء . ولاشك في أن إعادة اكتشاف العلاقات الجدلية مع ظهور فلسفة كانت وفخته كانت هي الحادثة الحاسمة . فقد ارتبطت نظرية الأنواع الأدبية ارتباطا قويا بنظرية المعرفة في مقالة شلر حول الشعر المطبوع والمصنوع (١٧٩٥) التي يتوصل فيها إلى تصور عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة هو تصور تاريخي يشكل في نفس الوقت نظرية حول الأنواع الأدبية . ولكن شلر أهمل الأنواع الأدبية وأتى بتقسيم ثلاثي للأنواع ضمن الشعر المصنوع هي الشعر الهجائي والرثائي والرعوى ، ولكنه أكد على أن هذه الأنواع الثلاثة لا علاقة لها بالأسماء الأصلية ، إذ أن مايقرر هذه الأنواع هو طرق الشعور. (٣٩)

إلا أن المجدد كان فريدرخ شليغل الذي أخذت أصالته وجرأة أفكاره تثير الإعجاب المتزايد منذ نشر دفاتره المبكرة ومخطوطاته . ففي ملاحظة كتبت عام ١٧٩٧ جعل شليغل الصلة بين الذاتي والموضوعي تقوم على أساس صيغة الكلام : «الشكل الغنائي ذاتي ، والدرامي موضوعي ، أما الملحمة كشكل فهي أسبق فيما يبدو: إنها ذاتية موضوعية» . وبعد سنتين غير العلاقات فصارت «الملحمة شعراً موضوعياً ، والقصائد الغنائية شعراً ذاتياً ، والدراما شعراً موضوعياً ذاتياً» . لكنه ما لبث أن عاد إلى العلاقات القديمة عام ١٨٠٠ ، وقال «إن الملحمة ذاتية موضوعية ، والدراما موضوعية ، والقصيدة الغنائية ذاتية» . لكن ملاحظاته التي كتبها بعد ذلك تحت عنوان «حول الشعر والأدب» (١٨٠٨) عادت لتؤكد على «أن الملحمة هي أصل الكل والنقطة الوسطى ما بين القصيدة الغنائية الداخلية تماما وبين الشعر الدرامي الخارجي تماما»(٤٠) . ومن الغريب أن كتابات فريدرخ شليغل المنشورة لا تلعب فيها مثل هذه النظرية حول الأنواع الأدبية أي دور يذكر . وقد تتبع في تواريخه للأدب اليوناني تواليا يبدأ بالملحمة (هوميروس) ، فالقصيدة الغنائية (سافو ، إلخ) ، فالدراما (إسخيلوس ، إلخ) . وتوصل في مقدمته لكتاب حول الدراسات الخاصة بالشعر اليوناني (١٧٩٧) إلى

تايبولوجية تاريخية ربط فيها الموضوعية بالشعر اليوناني، بينما وصف فيها الشعر الحديث بأنه إما أن «يلفت النظر» أو «لا يختلف عن المعتاد». واعتبر غوته أول الساعين لإحياء الشعر الموضوعي مثلما اعتبر شلر غوته شاعراً مطبوعا يعيش في عصر حديث مصنوع(٤١). ووصف المراحل التي مرَّ بها غوته في كتاب حديث في الشعر (١٨٠٠) قائلا إن المرحلة الأولى خليط من الذاتية والموضوعية، والثانية «موضوعية إلى أعلى حد»(٤٢). وليست الموضوعية هنا مما يميز النوع الأدبي لأن غوته استعمل كل الأنواع، ولكنها تميز اتجاها وتعبر عن البعد الإستطيقي والترفع والكلاسيكية.

أما أوغوست فلهلم شليغل فلربما التقط فكرة ربط الأنواع الأدبية بالديالكتيك من أخيه الأصغر. فهو يقول في ملاحظات احتفظ بها لاستكمال محاضرات برلين (١٨٠٣): «الملحمية والغنائية والدرامية: أطروحة ونقيضها ونتيجتهما - الملحمية هي الموضوعية الخالصة في النفس الإنسانية، والغنائية هي الذاتية الخالصة، والدرامية هي امتزاج النوعين الآخرين»(٤٣). واستعمل شلنغ في ذلك الوقت تقريبا في محاضراته عن **فلسفة الفن** (١٨٠٣)، وهي المحاضرات التي اطلع أثناء إعدادها على مخطوطات محاضرات شليغل، هذه العلاقات الديالكتيكية ثانية قائلاً إن القصيدة الغنائية تتميز بهيمنة ذات الشاعر، وهي أكثر الأنواع الأدبية خصوصية وفردية. أما في القصيدة الملحمية فإن الشاعر يرتفع إلى الموضوعية، بينما تمثل الدراما وحدة القصيدة الغنائية والملحمة، وحدة الذات والموضوع، ذلك أن الضرورة في المأساة موضوعية (أي أنها كامنة في نظام الكون) والحرية ذاتية (أي أنها كامنة في التمرد الأخلاقي لدى البطل). أما في الملهاة فإن العلاقة تنعكس(٤٤). وإذا كنتُ قد فهمتُ شلنغ فهماً صحيحا فإنه يعني أن الشخصيات الكوميدية ثابتة بشكل ما خاضعة للقدر بينما تعالج العالم ونظامه بقدر من الحرية والسخرية. لكن ما يثير الدهشة في تاريخ نظريات الأنواع الأدبية هو أنه لا محاضرات أوغوست فلهلم شليغل ولا محاضرات شلنغ نشرت أثناء حياتهما(٤٥). ولذلك فلابد للمرء من تفحص الكتب الألمانية الكثيرة الخاصة بالبويطيقا التي

ظهرت خلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر للتأكُّد ممَّن صاغ التصور الديالكتيكي لأول مرة بشكل منشور.

لقد ظهرت نغمة جديدة هي نغمة الربط بين الأنواع الرئيسة والأبعاد الزمنية. وقد وجدتها عند فلهلم فون همبولت في كتاب حول قصيدة غوته هرمان ودورتيا (١٧٩٩)، وهو كتاب لا يقدم تصوراً ثلاثياً بل يطور نظريات شلر. فهمبولت يقسم كل أنواع الشعر إلى تشكيلي وغنائي، ثم يقسم الشعر التشكيلي بدوره إلى الملحمي والدرامي. ثم يقول همبولت إن أبسط ما يميز الملحمة عن المأساة هو دون شك ما يميز الزمن الماضي عن الحاضر(٤٦).

يعتبر هذا فيما يبدو أول ربط بين الأنواع الأدبية والزمن، غير أن هذا الربط الخاص لم يكن أمراً لا يرقى إليه الشك، ولايزال كذلك. ولا يحاول همبولت ربط المستقبل بنوع أأدب، ولعل القصيدة الغنائية عنده ترتبط بالزمن الحاضر. أما في كتاب فلسفة الفن لشلنغ فإن الملحمة ترتبط بالماضي، والقصيدة الغنائية بالحاضر، ولكن شلنغ قال فيما بعد إن الملحمة لا تهتم بالزمن لأنها تتعدى الزمن أو لا زمن لها(٤٧). وقد طبق جان بول هذا الربط مع الأزمان الثلاثة تطبيقاً صريحاً في كتابه مقدمة إلى الإستطيقا في طبعته الثانية عام ١٨١٣. وقال إن الملحمة تمثل الحادثة التي تتطور من الزمن الماضي، والدراما تمثل الفعل الذي يمتد إلى المستقبل، بينما تتناول القصيدة الغنائية العاطفة المحدودة بالزمن الحاضر(٤٨).

تلتقي هذه الأفكار كلها في كتاب هيغل محاضرات حول الإستطيقا التي ألقيت في العشرينات ونشرت عام ١٨٣٥. فقد وضع هيغل في هذه المحاضرات الأنواعَ الأدبية ضمن تصور ديالكتيكي هو أيضاً تصور تاريخي. وقال إن الملحمة الموضوعية وهي المقدمة، تناقضها القصيدة الغنائية الذاتية، بينما تتمثل النتيجة في الدراما. كما يتحدث هيغل عن العلاقة مع الزمن، فيقول «إن الفيض الغنائي أقرب إلى الزمن من عملية الرواية الملحمية التي تضع الظواهر الحقيقية في الماضي، ثم تضعها أو تربطها معاً في عملية تكشُّف مكاني، أما القصيدة الغنائية فتمثل الظهور الآني للمشاعر والصور في تتابع زمني يتطابق مع نشوئها وتشكلها،

ولذا فإن على القصيدة الغنائية أن تصوغ فنياً الحركة الزمنية المتنوعة ذاتها»(٤٩).

وقد استعمل فريدرخ تيودور فشر أفكار هيغل هذه في كتابه **الإستطيقا**، وطورها في مجال النظرية الخاصة بالقصيدة الغنائية. فالجزء الخامس من الكتاب، وهو الجزء المخصص للشعر (١٨٥٧) يكرر التصور الخاص بالذاتية والموضوعية ويربط الأنواع الأدبية بالزمن: «تتناول الملحمةُ الموضوعَ من زاوية الماضي، بينما يصبح كل شيء في القصيدة الغنائية حاضراً في الشعور، أما في الدراما فينزع الحاضر نحو المستقبل مع تطور الأحداث». ويركز فشر، في تطويره لنظرية القصيدة الغنائية التي تميز بين عدة أنواع أدبية ثانوية، على مباشرة القصيدة الغنائية وآنيتها في علاقتها بالزمن. ويتحدث عن «خاصية الدقة في المحافظة على المواعيد: عن اتقاد العالم داخل الذات في الوقت المحدد». ومع أن البحث المفصل يأتي بالكثير من المعلومات التاريخية التي تعدّل المقولات التي بدأبها، إلا أن فشر يحصر القصيدة الغنائية بالمشاعر الفياضة، حتى السلبية منها، أي العذاب: «التجربة أو المعاناة معناها العذاب»(٥٠).

وجدت هذه النظريات صدى لها لدى النقاد الإنكليز والأميركان أيضا، فلم يتمكنوا من ترك الصلة بين الأنواع الأدبية والأزمنة وشأنها. ففي كتاب **البويطيقا** الذي نشره إنياس سوتيلاند دالَسْ عام ١٨٥٢ مثلا، ترتبط المسرحية بالزمن الحاضر، والحكاية بالماضي، والأغنية بالمستقبل (وهذا الربط الأخير ربط محيِّر)(٥١). أما جون إرسكين فيرى في **أنواع الشعر** (١٩٢٠) أن القصيدة الغنائية تعبر عن الزمن الحاضر، والمسرحية عن الماضي، والملحمة عن المستقبل. وهو يدافع عن هذا القلب للعلاقات المألوفة عن طريق الدفاع عن المأساة باستعمال كلمات إبسن باعتبارها حُكْمَ الآخرةِ على ماضي البطل، بينما تتنبأ الملحمة بمصير الأمة أو الجنس البشري(٥٢).

ليست هناك حاجة للتدليل على وجود تأثيرات محددة لإثبات أن نظريات شتايغر والآنسة هامبرغر مستمدة من تراث طويل تمتد جذوره إلى تلك الفترة العظيمة التي ازدهر فيها الفكر الإستطيقي. وتتميز نظرياتها الخاصة بالقصيدة

الغنائية بخاصية مشتركة واحدة هي أنها ذاتية ـ أنها التعبير عن الشعور، عن التجربة، أو المعاناة. لكن هذه الفكرة بحد ذاتها ليست جديدة. ومن الخطأ القول إن الشعر الشخصي الذي يتناول جوانب من السيرة الذاتية للشاعر من بدع الرومانسية، أو مدرسة العصف والضغط الألمانية على وجه التحديد. لا شك في أن رد الفعل ضد النيوكلاسيكية تميز بالحدة. وما أسهل أن نجمع مقاطع من كتابات بيرغر وشتولبرغ وغيرهما للتدليل على أن كاتبيها اعتبروا الشعر فيضاً عاطفياً. ويكفي أن نقتبس ما يقوله فرانتس في مسرحية غوتز فون برلخنغن (١٧٧١): «أشعر في هذه اللحظة بما يشعر به الشاعر، بقلب مفعم بالمشاعر»(٥٣).

لكن أمثال هذه الأقوال يمكن أن نجدها في كل أنحاء أوروبا في تلك الفترة. وهي شائعة في التفسيرات الإنكليزية المبكرة للشعر الأصيل. فهذا جون براون يقول عام ١٧٦٣ إن الشعر الأصيل «نوع من الهُتاف الطَّرِب، من الفَرَح والحزن والانتصار أو الابتهاج»(٥٤). وهذا روبرت بيرنز يقول إن شعره «لغة قلبه العفوية»(٥٥). ولا يزيد الكثير من هذا الكلام عن كونه تعبيرا عن المذهب الكلاسيكي المألوف الذي صاغه هوراس في بيتيه الشهيرين في قصيدة فن الشعر:

إن كنت تريد أن ترى دموعي جارية
فاظهر الحزن أنت أولاً (البيتان ١٠٢ ـ ١٠٣)

ومع أن البيتين في سياق القصيدة يتحدثان عن الممثل إلا أنهما ظلا يقتبسان على الدوام كقانون ينطبق على كل أنواع البلاغة. ولا يتعدى الأمر طلب الصدق الذي لم يخلُ منه تاريخ النقد حتى خارج سياق الشعر الغنائي. فقد عرف شاعر التروبادور برنارت دي فنتادور «أن الأغنية لابد من أن تصدر عن القلب»(٥٦). وقال السير فيليب سدني: «أنظر إلى قلبك واكتب»(٥٧). وكان الكثير من الشعر حتى في الأزمنة القديمة شعراً يعتمد على السيرة الذاتية اعتمادا ملموسا. فمن الصعب أن نتصور أن قصيدة وايَتْ «يهربْنَ مني مَنْ كنَّ يَسْعَيْنَ لي» (قبل ١٥٤٢)

لا تشير إلى تجربة شخصية خاصة. وظنُّنا هذا لا يمكن دحضُه مهما قيل عن ابتذال الكثير من الصفات الأسلوبية فيها، وعن تعميم المشاعر في الكثير من الشعر القديم، وعن الأهمية العامة التي تتصف بها مواضيع الشعر التقليدية. أما القصيدة المهمة في لنقد الأدبي فهي دعوى أن الصدق والعاطفة والتجربة هي ضمانة الجودة الفنية. فكما سبق أن قلت: «إن دواوين الحب المبّرح التي كتبها المراهقون، وتلك الأعداد الهائلة من دواوين الشعر الديني (مهما بلغ من تديُّن ناظميها) دليل كافٍ» على أنها لا تشكل تلك الضمانة(٥٨). وقد عبر ييتس عن هذه الفكرة تعبيراً يرسخ في الذاكرة عندما أشار إلى الناس عامة بقوله:

إن أفضلهم لا يؤمنون بشيء، وأسوأهم
تملأهم العاطفة الجياشة(٥٩).

إلا أن التجربة المُعاشة، العنيفة، الخاصة غدت هي المعيار التقويمي الأساسي في النظريات الألمانية الخاصة بالقصيدة الغنائية (وغيرها أيضا). وصارت كلمة تجربة Erlebnis هي الكلمة التي تبلورت حولها هذه النظريات. ومما يدعو إلى التأمل أن هذه الكلمة يصعب الاهتداء إلى مثيل لها في اللغات الأخرى، وأنها كلمة وضعت في أوائل القرن التاسع عشر. وبقدر ما أعلم فإن هانس غيورغ غادامر هو أول من حاول تتبع تاريخ الكلمة، وذلك في كتابه **الحقيقة والطريقة** (١٩٦٠). وقد استقى بعض المعلومات من الأكاديمية الألمانية في برلين التي زودته بأقدم مثال على استعمالها ورد في رسالة عرضية كتبها هيغل عام ١٨٢٧، وبأمثلة أخرى متفرقة تعود لعقدي الثلاثينات والأربعينات كتبها تيك وألكسس وغُتزكوف(٦٠). وتدعم بحوثي الشخصية غير الواسعة في هذا المجال ما توصَّل إليه غادامر. فالكلمة لا ترد في كتابات هيردر أو غوته، ولا في كتابات نوفالس أو شلايرماخر الذين يعتبرون السابقين الطبيعيين لدلتاي. ولا يستعمل غرفينس الكلمة أبدا في بحثه حول ما ندعوه اليوم Erlebnislyrik،(٦١) ولا يستعملها كذلك أي من جان بول أو شوبنهاور. وتتبين جدة الكلمة أيضا من حقيقة اعتبار هيغل لكلمة Erlebnis مؤنثة في قوله هذه تجربتي كاملة Das ist meine ganze

Erlebnis(٦٢)، وهو تردد حاق باصطلاح أدبي آخر بالألمانية هو اصطلاح Baroque(٦٣).

لاحظ غادامر أن غوته يقترب من الكلمة في نصيحته للشعراء الشباب التي أسداها لهم في أواخر حياته: «سلوا أنفسكم في كل قصيدة إن كانت تعبر عن تجربة Erlebte، وإن كانت التجربة قد ربتكم»(٦٤). ولذا فإن من المناسب أن ترد كلمة Erlebnis في قصص الرحلات التي كتبها هاينريخ لاوبه Laube (ط ٢، ١٨٤٧) حيث ترد الكلمة على لسان غوته وهو يتحدث عن رواية Die Wahlverwandtshaften التحابّ: «الاعتماد على التجربة بالنسبة لي كان كل شيء ولم يكن خلق الأشياء من عدم يهمني»(٦٥). لكن لاوبه لا يشير إلى مصدر مستقل لهذه المقولة. فهو يعيد صياغة ما كان غوته قد قاله لإكرمان حول الرواية: «ليس هناك من حرف لم يكن من ثمار التجربة، وليس هناك من حرف عن كيفية حصول التجربة. ولربما تذكر أقوالا شبيهة، أو ربّما كان على علم بنصيحة غوته للشعراء الشباب».

ترد كلمة Erlebnis في أقوال مبكرة لتيودور شتورم تقترب بمعناها من المعنى الحديث رغم أن هذه الأقوال لا يحتمل أنها اجتذبت اهتمام الكثيرين. ففي عام ١٨٥٤ قال شتورم في مراجعة إحدى مجموعات أغاني الحب Lieder der Liebe لنيندورف: «القصيدة الغنائية يجب ألا تكون الحياة فقط هي أساسها، بل تجربة هذه الحياة». وشكا في مراجعة لكتاب الأغاني Lieder ليوليوس فون رودنبرغ قائلاً: «تفتقر صفحات هذا الكتاب الى التجربة الشخصية الداخلية». وانتقد في افتتاحية تالية لمجموعات مختاراته أغاني حب ألمانية Deutsche Liebeslieder ليوهان غيورغ ياكوبي لأنه لم يكتب «بناءً على دافع داخلي لتثبيت تجربة داخلية»(٦٧). واستعمل هرمان لوتسه Lotze الكلمة في تاريخ الإستطيقا في ألمانيا (١٨٦٨) في السياق المألوف: «على الرغم من أن كلاًّ من غوته وشلر أكدا على ضرورة أن تنبع القصيدة الغنائية من التجربة الداخلية، إلا أن مجرد الوصف الذي يتناول العاطفة الشخصية لم يكن كافيا عندهما»(٦٨).

كتبت هذه الجملة في وقت يقارب الوقت الذي كتبت فيه أولى استعمالات دلتاي للكلمة. ففي حياة شلاير ماخر (١٨٧٠) ترد كلمة Erlebnis ثلاث مرات على الصفحة الأولى من صفحات المقدمة بلهجة شديدة التأكيد. وعرف دلتاي أهمية شلاير ماخر في تطوير الإحساس الديني الأوروبي بقوله: «تطورت معه التجربة الدينية العظيمة التي ترتفع من أعماق علاقاتنا إلى الآفاق العالمية». ثم يتحدث في نفس الصفحة عن «تجربة شبابه هذه»، وعن «هذه التجربة». ولكننا لا نقرأ في صفحات الكتاب كلها عن التجارب الدينية والأخلاقية إلا مرة واحدة(٦٩). ومن المدهش أن الكلمة لا ترد على الإطلاق في المقالات التي كتبها دلتاي في الستينات والتي جمعها بشكل معدَّلٍ موسَّعٍ فيما بعد في كتاب التجربة والشعر (١٩٠٥) Das Erlebnis und die Dichtung. ولا ترد الكلمة في المقالة التي كتبها عن نوفالس (١٨٦٥) ولم تدخل في المقالتين الخاصتين بلسنغ (١٨٦٧) وهولدرلن (١٨٦٧)(٧٠) إلا بعد مراجعتها عام ١٩٠٥. ولم تصبح الكلمة أساسية في نظرية دلتاي الشعرية إلا في مقالته المعنونة «غوته والخيال الشعري» (١٨٧٧) "Goethe und die dichterische phantasie". والكلمة هناك تعني خاصية من خواص الحياة: فقد تأتي من عالم الأفكار، أو قد تستثيرها الظروف التافهة، كاللقاءات العابرة أو قراءة كتاب ما، إلخ. ولذا لا يمكننا اتهام دلتاي باللجوء إلى السيرة الذاتية البسيطة، أي إلى اختزال التجربة إلى المشاعر والأحداث الخاصة، بل يبقى المفهوم عنده ذا محتوى نفسي. إنه التجربة مهما كان مصدرها، التجربة التي يبلغ من جِدَّتِها أنها تصبح حافزا للخلق. وهناك فقرة في كتابات دلتاي ينفي فيها ازدواجية الحياة والشعر، إذ يتحدث عن «السياق البنيوي بين التجربة والتعبير عنها، حيث تذوب التجربة تماما في التعبير عنها»(٧١). ويطابق دلتاي بينهما مطابقة تبدو أنها هي المطابقة التي يقول بها كروتشه ما بين الحدس والتعبير: وهي معادلة سبق لها شلاير ماخر الذي كان دلتاي يجلُّه أعظم الإجلال. لكن كلمة Erlebnis ظلت بشكل عام تعني لدلتاي التجربة الشخصية العنيفة، أو الانغماس في الأحداث، أو ما دعي في سياق آخر

بالصدق، أو «الالتزام»، بل حتى «الإيمان»(٧٢). وقد أدرك دلتاي فيما بعد في ملاحظات كتبها لمراجعة نوى عملها لكتابه البويطيقا (١٩٠٧ ـ ١٩٠٨) فشل مفهومه ذي النزعة السيكولوجية. وتحدث عن انفصال العملية التخيلية عن الأمور الشخصية، واعترف بأن «الموضوع الذي يتوجب على التاريخ الأدبي وفن الشعر أن يعالجاه بالدرجة الأولى يختلف تمام الاختلاف عن الأحداث النفسية التي يمر بها الشاعر أو مستمعوه»(٧٣). لكن هذه الملاحظات لم تنشر في حينها فحصل الأذى، إذ صارت كلمة Erlebnis أشبه بكلمة السر في النظرية الشعرية عند الألمان.

استعملت الكلمة أكثر ما استعملت ككلمة جديدة تدل على النظرية الخاطئة القديمة المتعلقة بسيرة الكاتب، وهي نظرية وجدت في هذا الاصطلاح صيغة أقل حرفية لدراسة حياة الشاعر وأحداثها، والنماذج التي احتذاها، والحالات الشعورية التي سبقت كتابة العمل الفني دون إلزام الدارس بإيجاد علاقات مطردة بين الحياة والعمل الفني. ففي تمييز غندلف بين التجربة الأصلية Vrerlebnis والتجربة التربوية Bildungserlebnis (وهو تمييز نادى به هرمان نول(٧٤) لأول مرة في عام ١٩٠٨) نجد اصطلاحات تسمح بتصنيف التجارب إلى درجات حسب ما يفترض من مباشرتها. وتصبح كلمة Erlebnis في كتاب إرماتنغر **العمل الفني الشعري** (١٩٢١) Das dichterische Kunstwerk هي الاصطلاح الأهم الذي يقسم من ثم إلى التجربة الفكرية Gedankenerlebnis، ثم التجربة المادية Stofferlebnis، ثم التجربة الشكلية Formerlebnis. أي أن كل شيء في الشعر هو Erlebnis. وتفقد الكلمة عند إرماتنغر علاقتها الأصلية بشيء موجود في الحياة. وتصبح تعبيرا عن نشاط الفنان. ويبلغ من اتساعها أنها تفقد معناها(٧٥).

لا شك في أن العلاقة بين التجربة وبين القصيدة الغنائية وحتى السيرة قد اختفت تماما. ويبدو أن النظرية الخاصة بالشعر الغنائي قد وصلت إلى طريق مسدود ـ على الأقل ـ بقدر ما يتعلق الأمر بالاصطلاحات التي بحثناها، وهي

اصطلاحات لا يمكنها أن تنسحب على ذلك التنوع الهائل في التاريخ والآداب المختلفة للأشكـال التي اتخذهـا الشعر الغنـائي، بل هي تؤدي بنـا إلى طريق سيكولوجي لا نفاذ منه. طريق يقوم على ما يفترض وجوده من حدّة العاطفـة وخصوصية التجربة ومباشرتها، وهي الأمور التي لا يمكن البرهنة على وجودها الحقيقي، ولا يمكن التدليل على أهميتها من حيث نوعية الفن، أي أن الآنسة هامبرغر وشتايغر وإرماتنغر ودلتاي وسابقيهم، كلاً بطريقته المختلفة، يقودوننا إلى الأحجية المركزية التي ظلت أحجية لهم، وربما لنا جميعا.

إن المخرج من المأزق واضحٌ: علينا أن نهمل المحاولات التي تجري لتعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية أو لما تعنيه الغنائية، إذ لن ينتج عنهـا إلا أتفه التعميمات. ومن الأجدى أن نصب اهتمامنا على تنوع الشعر وعلى تاريخه، أي على أوصاف الأنواع الأدبية كما تتمثل في تقاليدها المجسَّدة. وقد مهدت عدة كتب ألمانية الطريق رغم أن بعضها عانى من الخلط بين هذا النوع من الدراسة ودراسة تاريخ الأفكار. وأذكر في هذا الصدد كتاب كارل فيتر Vietor **تاريخ قصيدة الأود الألمانية** (١٩٢٣)، وكتاب غنتر ملر **تـاريخ الأغنيـة الألمانيـة** (١٩٢٥)، وكتاب فريدرخ بايسْنر **تاريخ المرثاة الألمانيـة** (١٩٤١)، وكتاب **قصيـدة الأود الإنكليزية** (١٩٦٤)، وكلها تظهر إدراكا لطبيعة المهمة التي يبدو عليها التناقض والتي تتصدى لها: كيف نصل إلى وصف للنوع الأدبي من دراسة التاريخ دون أن نعرف مسبقا كيف يكون هذا النوع؟ وكيف نعرف النوع بدون أن نعرف تاريخه، بدون معرفة أمثلته المحددة(٧٦)؟ من الواضح أننا هنـا إزاء حالـة من حالات المصادرة على المطلوب في المنطق، وهي الحالة التي علَّمنا كل من شلاير ماخر ودلتاي وليوسبتزر ألا نعدها فاسدة. إذ يمكن حلها بجدلية الماضي والحاضر، جدلية الواقع والفكرة، والتاريخ والإستطيقا. أما التصنيفات السيكولوجية والوجودية مثل التجربة والذاتية والمزاج فلا تقدم شيئا لفن الشعر.

نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية، والتجربة

(١) نيويورك، ١٩٤٩، ص٢٣٥، ٢٣٨. **Theory of Literature**

(٢) منطق الشعر Kate Hamburger, **Die Logik der Dichtung** (شتتغارت، ١٩٥٧)، ص٩، ٣٥. وانظر أيضا دفاعها «مرة ثانية: في الرواية» " Noch einmal: Vom Erzahlen " "يوفوريون **Euphorion** ٥٩ (١٩٦٥)، ص٤٦ - ٧١.

(٣) المنطق **Logik**، ص ١٨٣ (إشارة إلى نظرية الأدب، ص١٥)، ١٨٦ (حيث يرد الاقتباس).

(٤) ن. م. ، ص ٢٠٢ وما بعدها.

(٥) ن. م. ، ص ٥.

(٦) ن. م. ، ص ١٨٣.

(٧) غوته **Goethe** (٣ أجزاء، زيورخ، ١٩٥٢)، ١/٥٦.

(٨) المنطق **Logik**، ص ١٧٦ وما بعدها، ١٨٠.

(٩) ن. م. ، ص١٨٧.

(١٠) ن. م. ، ص١٩٠، ١٨٦.

(١١) ن. م. ، ص ٢٠٤ وما بعدها.

(١٢) ن. م. ، ص ٢٢٠.

(١٣) ن. م. ، ص ٢١٤.

(١٤) ن. م. ، ص ٢١٧.

(١٥) ن. م. ، ص ٢٢٠.

(١٦) ن . م. ، ص ٢٣١.

(١٧) ن. م. ، ص ٢٣٣.

(١٨) ن. م. ، ص ٢٣٥.

(١٩) الكتاب الثالث، ٣٩٢ د - ٣٩٤ جـ.

(٢٠) قارن غوته: الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية **Samtliche Werke, Jubilaumsausgabe** (٤٠ جـزءا، شتـتـغـارت، ١٩٠٢-١٩٠٧)، ٣٦/١٤٩ - ١٥٢.

(٢١) ن. م.، ٥/٢٢٣.

(٢٢) الأعمـال الكاملة **Samtliche Werke,** ed. E. Berend تحقيق. ي. بيريند (فايمار، ١٩٣٥)، ١١/٢٥٤.

(٢٣) المبادىء (زيورخ، ١٩٤٦)، ص ٦٧. Emil Staiger, **Grundbegriffe der Poetik**

(٢٤) ن. م.، ص ٨٣، ٨٢.

(٢٥) ن. م.، ص٦٧.

(٢٦) ن. م.، ص ٨٨.

(٢٧) ن. م.، ص ٢٢٣، ٢٢٧ وما بعدها، ٢٣١.

(٢٨) ن. م.، ص ٩.

(٢٩) ن. م.، ص ٧٩.

(٣٠) ن. م. ص ٢٤٦، ٢٤٥.

(٣١) المبـادىء (ط ٥، زيـورخ، ١٩٦١)، ص ٢٤٨، ٢٤٦. **Grundbegriffe**

(٣٢) غوته (٣ أجزاء، زيورخ، ١٩٥٩)، ٣/٤٧٤، ٤٧٨ وما بعدها.

(٣٣) المبادىء (١٩٤٦)، ص ٦٤.

(٣٤) غوته، ١/٥٩.

(٣٥) أنظر مثلا أنطونيو بوسفينو (١٥٩٣) الذي أشار له برنارد واينبرغ في كتابه تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة الإيطالية Bernard Weinberg, A **History of Literary Criticism in the Italian Renaissance**

(شيكاغو، ١٩٦١)، ص٣٣٦ أو غِرغوريو ليني (١٦٦٧) الذي أشار له سايرو ترابالزا: النقد الأدبي (ميلانو، ١٩١٥)، ص ٢٣٩. Ciro Trabalza, **La Critica letteraria**

(٣٦) رسالة في التربية (١٦٤٤). **Treatise of Education**

(٣٧) مقال في الشعر الدرامي. **Essay of Dramatic Poetry** (١٦٦٨)، كلمة إلى القارىء.

(٣٨) موراتوري : في الشعر الإيطالي الكامل Muratori, **Della Perfetta Poesia italiana**

(٣٩) انظر الحاشية في بداية الفقرة الخاصة بالشعر الرعوي.

(٤٠) الدفاتر الأدبية **Literary Notebooks 1797 R 1801**, ed. H. Eichner١٧٩٧ - ١٨٠١، تحقيق هـ. آيخنز (تورونتو، ١٩٥٧)، ص٤٨، ١٧٥، ٢٠٤، ٢٣٨.

(٤١) الكتابات النقدية **Kritische Schriften**, ed. W. Rasch تحقيق راش (ميونخ، ١٩٥٦)، ص ١٠٥-١١٢.

(٤٢) ن. م. ، ص ٣٣٤.

(٤٣) نظرية الفن، تحقيق ي. لوهنر (شتتغارت، ١٩٦٣)، ص٣٠٦. August Wilhelm Schlegel, **Die Kunstlehre**, ed. E. Lohner

(٤٤) الأعمال **Werke**، تحقيق و. فايس (٣ أجزاء، لايبتزغ، ١٩٠٧، ٢٨٧/٣، ٢٩٦، ٣٣٥، ٣٤١، وقارن أيضا ص١٩.

(٤٥) نشر ج. ماينر محاضرات شليغل عام ١٨٨٤ ونشرت محاضرات شلنغ عام ١٨٥٩ في الأعمال الكاملة. **Samtliche Werke**

(٤٦) الأعمال **Werke**، تحقيق أ. فلتنر وك. غيل (٤ أجزاء، شتتغارت، ١٩٦١)، ٢٧٢/٢، وهذا يوازي ٢٤٦/٢ من طبعة الأكاديمية البروسية.

(٤٧) الأعمال، ٢٩١/٣، ٢٩٨. **Werke**

(٤٨) الأعمال، ٢٥٤/١١. **Werke**

(٤٩) **الأعمال الكاملة** **Samtliche Werke**, ed. H. Glockner تحقيق هـ. غلكنر (شتغارت، ١٩٢٨)، ١٤/ ٤٥١.

(٥٠) **الإستطيقا** **Asthetik** (٥ أجزاء، شتغارت، ١٨٥٧)، ٥/ ١٢٦٠، ١٣٣١.

(٥١) لندن، ١٨٥٢، ص٨١، ٩١، ١٠٥. Eneas Sweetland Dallas, **Poetics**

(٥٢) نيويورك، ١٩٢٠، ص١٢. نشرت المقالة أصلا عام ١٩١٢. John Erskine, **The Kinds of Poetry**

(٥٣) غوته: **الأعمال** **Werke**، ١٠/ ٣٩، قارن ص١٦١، وقارن أيضا **العصف والضغط** **Sturm und Drang** **الكتابات النقدية** **Kritische Schriften**, ed. E. Lowenthal تحقيق ي. ليفنتال (هايدلبرغ، ١٩٤٩، ص٨٠٥ - ٨١١، ٧٩٨.

(٥٤) **بحث في الشعر والموسيقا: نشأتهما، وحدتهما، قوتهما، تقدمهما، افتراقهما، وانحطاطهما** (لندن، ١٧٦٣). John Brown, **Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions Separations and Corruptions of Poetry and Music**

(٥٥) **Scrapbook** رقم ٤٣٤.

(٥٦) **مجموعة من أشعار شعراء التروبادور البروفنسال**، **Anthology of Provencal Troubadours**, ed. Hill - Bergin تحقيق هِل بِرْغِنْ (نيوهيفن، ١٩٤١)، رقم ٢٦.

(٥٧) **أستروفل وستلا** **Astrophel and Stella** (١٥٩١)، السونيتة الأولى.

(٥٨) **نظرية الأدب** **Theory of Literature** (ط ٢، نيويورك، ١٩٥٦)، ص٥٦.

(٥٩) «العودة» " The Second Coming " في ييتس: **طبعة القراءات المتباينة للقصائد**، تحقيق ب. أولت ور. ك. أولسباخ W. B. Yeats, **The**

Variorum Edition of the Poems, ed. P. Allt and R. K. Alspach (نيويورك، ١٩٥٧)، ص٤٠٢.

(٦٠) توينغن، ١٩٦٠، ص٥٦ ـ ٦٠. Hans Georg Gadamer, **Wahrheit und Methode**

(٦١) تاريخ الأدب الوطني الشعري عند الألمان Gervinus, **Geschichte der Poetischen Nationalliteratur der Deutschen** (٥ أجـزاء، لايبتزغ، ١٨٣٥، ١٨٤٢، ط٢، ١٨٤٣)، ١٢٦/٤، ١٣٠، ١٣٣، ٥٠٤.

(٦٢) رسائل من هيغل وإليه **Briefe von und an Hegel,** ed. Hoffmeister تحقيق ج. هُفْمايستر (٣ أجزاء، هامبورغ، ١٩٥٤)، ١٧٩/٣. ورسالة إلى زوجته من كاسل، تاريخ ١٩ آب ١٨٢٧.

(٦٣) يستعمل يوهان فيليبالد ناغل وياكـوب تسيدلـر اصطلاح البـاروك die Barocke في تاريخ الأدب الألماني النمساوي (فينا، ١٨٩٩)، Johann Willibald Nagel and Jakob Zeidler, **Deutsch - osterreichische Literaturgeschichte** ويبدو أن الصيغة Der Barock قد ربحت الجولة ضد das Barock.

(٦٤) الأعمال **Werke**، ٣٨، ٣٢٦، نشرت القصص لأول مرة سنة ١٨٣٣.

(٦٥) ط ٢، مانهايم، ١٨٤٧، ص ٣٦. Heinrich Laube, **Reisenovellen**

(٦٦) أحاديث مع غوته **Gesprache mit Goethe,** ed. H. H. Houber تحقيق هـ. هـ. هوبن (ط ٢٣، لايبتزغ، ١٩٤٨)، ص٣١٥، ١٧ شباط ١٨٣٠، قارن ص٤٩٨، ٥٨٣.

(٦٧) الأعمـال **Werke**، تحقيق ف بيهمه (٩ أجـزاء، لايبتزغ، ١٩٣٦)، ٦٣/٨، ٦٩، ١١٢.

(٦٨) ميـونـخ ١٨٦٨، ص ٦٤٣. Hermann Lotze, **Geschicht der Asthetik in Deutschland**

(٦٩) تحقيق هـ مولرت (ط٢ ، برلين، ١٩٢٢)، ص٢٣ من صفحات التقديم، وقـارن ص Dilthey, Leben **Schleiermachers,** ed. H. Mulert ٣٣٣.

(٧٠) نوفالس في الكتاب السنوي البروسي **Preussische Jahrbucher** ١٥ (١٨٦٥)، ص٦٥٠ - ٦٨١. لسنـغ في ن. م. (١٨٦٧)، ص١١٧-١٦١، ٢٧١ - ٢٩٤، هولدرلن في شهرية وسترمان، ٢٠ (١٨٦٧)، ص١٥٦-١٦٥. **Westermanns Monatshefte**

(٧١) التجربة والشعر Dilehey, **Das Erlebnis und die Dichtung** (ط٩، لايبتزغ ، ١٩٢٤)، ص ٢٣٦.

(٧٢) قارن مثلا استعمال هُفْمانشتال في الشاعر وهذا العصر ١٩٠٦) Hof-mannsthal " Der Dichter und diese Zeit " in **Gesammelte Werke in Einzelausgaben** في مجموعة الأعمال في طبعات منفصلة **Gesammelte Werke in Einzelausgaben,** ed. H. تحقيق ه. شتاينر، Steiner الأعمال النثرية **Prosa** ٢ (فرانكفورت / م،١٩٥١)، ص٢٩٤، ٢٩٦.

(٧٣) مجموعة الكتابات **Gesammelte Schriften** (١٢ جزءا، شتتغارت، ١٩١٣ - ١٩٥٨)، ٧/٨٥، قارن النقاش الذي كتبتُه في تـاريخ النقـد الحـديث **A History of Modern Criticism** (٤ أجـزاء، نيـوهيفن، ١٩٦٥)، ٤/٣٢٣.

(٧٤) الرسم والعالم **Die Weltanschauungen der Malerei** (ينا، ١٩٠٨).

(٧٥) شارلوت بويهلر: «مفهوم التجربة في علم الأدب الحديث» Charlotte Buhler, " Der Erlebnisbegriff in der modernen Kunstwissenschaft " في كتاب حول روح البحث الأدبي الحديث: كتاب تذكاري مقدم إلى أوسكار فالتسل-**Vom Geiste neuerer Liter-aturforschung, Festschrift fur Oskar Walzel,** ed. J. Wahle

تحـرير ج. فـاهله وف. كُلِمْبَرَرْ and V. Klemperer (وايلد بـارك - بوتسدام، ١٩٢٤)، ص١٩٥ - ٢٠٩، حيث ترد أمثلة أخرى.

(٧٦) هناك بحث طيب في مقالة كارل فييتر: «مشكلات البحث في تاريخ الأنواع الأدبـيـة» Karl Vietor, " Probleme der literarischen Gattungsgeschichte " في الفصلية الألمانيـة لعلم الأدب وتـاريخ الأفكـار، ٩ (١٩٣١)، ص ٤٢٥ - ٤٤٧. Viertel jahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte أعيد نشرها في كتابه الروح والشكل Geist und Form (بيرن، ١٩٥٢، ص ٢٩٢ - ٣٠٩.



الفصل الثالث عشر

الشاعر ناقداً، والناقد شاعراً، والشاعر الناقد*

قد يتساءل المرء إن كان يمكن للشاعر - كشاعر - أن يكون ناقداً. هل يمكنه أن يكون ناقداً جيداً؟ وهل ظهر في التاريخ مثل هذا الناقد؟ وهل كان وجوده كشاعرٍ ناقدٍ لخير النقد الأدبي؟ وإن شئنا عكس اتجاه تساؤلاتنا فقد نطرح السؤال هكذا: هل كان النقد مفيداً للشاعر؟ وهل كان اتحاد الشاعر بالناقد أو الناقد بالشاعر اتحاداً ناجحاً؟ أم هل كان كالبيت المنقسم على نفسه، أم أنه كان إنسانا متكاملا، عقلاً وإحساساً؟

لقد ميز ت. س. إليوت في مقالته «بحث موجز في النقد والشعر»(١) بين ثلاثة أنواع من النقد: الأول هو ما يدعى «بالنقد الخلاق»، وهو في واقع الأمر «ليس أكثر من خلقٍ باهتٍ» من أفظع أمثلته ولتر بيتر. (لكن هذا حكم يتصف بالظلم في الواقع لأن بيتر لم يكد يكتب شيئا من هذا النوع عن «النقد الخلاق» باستثناء المقطوعة الشهيرة عن الموناليزا)(٢). والنوع الثاني هو النقد التاريخي الأخلاقي الذي يمثله سانت بيف. أما النوع الثالث، وهو النقد الحقيقي، الأصيل، فهو نقد الشاعر الناقد الذي «ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر»(٣). وبذا ينسى إليوت أو يتناسى الفلاسفة والمنظرين الذين تحكموا بتاريخ النقد، والذين كانوا لا بالشعراء الفاشلين ولا بالمؤرخين أو الأخلاقيين أو الشعراء، رغم أن إليوت يسمح في بعض الأحيان باستثناء واحد هو أرسطو(٤). ولكن نجاح أرسطو، وهو نجاح فاق كل ما حققه أي ناقد في تاريخ النقد، أمر لا يمكن تفسيره حسب النظرية الإليوتية.

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet — Critic. من كتاب Discriminations للمؤلف. (p.p. 253 — 274)

لكن إليوت أدرك فيها بعد نواقص الشاعر كناقد، واعترف أن الشاعر يحاول دائماً «أن يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو»(٥). وقلل في محاضرة عنوانها «من أجل انتقاد الناقد» ألقاها في جامعة ييل (وغيرها من الجامعات في أوقات متقاربة) في تشرين الثاني عام ١٩٦١،-ونشرت مؤخرا لأول مرة - قلل من أهمية نقده هو باعتباره مجرد ناتج جانبي لنشاطه الخلاق، وباعتباره كتب ضمن سياق الأدب الذي ظهر في فترة كتابته. وعبر إليوت عن استيائه لأن «كلماته التي كتبت قبل ثلاثين أو أربعين سنة تقتبس وكأنها كتبت أمس». فنقده ليس «تصميما لعمارة نقدية ضخمة»، ولشد ما يحيره شيوع تعبيرات له من مثل «الفصل بين العقل والعاطفة» و«المعادل الموضوعي». وهو دائما لا يدري ماذا يقول عندما يكتب له «باحثون جادون وتلاميذ مدارس يسألونه عما قصد»(٦). ويفسر تنكره لآرائه التي أطلقها بشأن ملتون بالاستناد إلى اعتبارات عملية. ففي عام ١٩٣٦ لم يكن تأثير ملتون هو التأثير المطلوب على الشعر، أما في عام ١٩٤٧ فقد كان الخطر من هذا التأثير على الشعراء الشباب قد زال(٧). ويصرُّ إليوت باستمرار على الحكم على نقده باعتباره محكوما بالمناسبات، كتب لفائدته هو ولفائدة غيره من الشعراء، ولا يكاد يعترف بأن النقد قد كتب لغير الشعراء في الأغلب الأعم.

كذلك يعترف و. هـ. أودن بأن الآراء النقدية التي يعتنقها الكاتب «هي في أغلبها تعبيرات عن جدله مع نفسه حول ماذا ينبغي له أن يفعل في المرحلة التالية وماذا يجتنب». وما الشاعر إلا «ناقد يهتم بكاتب واحد، ولا تعنيه إلا الأعمال التي لم تكتب بعد». لا بل إنه يقول: «يكاد المرء في بعض لحظات الخبث أن يستجيب لإغراء التفكير في أن كل ما يقوله الشعراء هو: «اقرأوني! لا تقرأوا سواي!» «وتنتمي أحكام الشاعر عندما يقرأ إلى هذا النوع: رباه! يا جدَّ جدي! عماه! يا عدوي! يا أخي الغبي!»(٨).

من السهل أن ندعم بالأمثلة التاريخية هذا الوعي بحتمية ضيق أفق نقد الشاعر وتمركزه حول ذاته. وإذا شئنا الاكتفاء بأمثلة من نقد الشعراء الإنكليز العظام فإننا نقول: انظروا كيف يدعو درايدن لاستعمال الشعر المرسل blank

verse تارة والمقفى تارة أخرى بِحُجَجٍ متناقضةٍ حسب متطلبات حاجاته الآنية ككاتب مسرحي، وانظروا كم كان وردزورث مجحفا بحق توماس غْرَيْ وكيتس لأنهما لم يتفقا ونظريته حول اللغة البسيطة. وتأملوا كم كان كولرج مخطئا حين فضل شلر على غوته، وكم كانت مختارات ييتس متعسفة في مقدمته لكتاب أكسفورد للشعر الحديث حتى من وجهة نظر أشد الناس تعاطفا معه. ولكن علينا أن نتذكر أن غير الشعراء من النقاد قد ارتكبوا من الأخطاء بقدر ما ارتكبه الشعراء، وأنهم يعانون من مُعْشِيات البصر (الآيديولوجية أو الإستطيقية، بل حتى الشخصية) بقدر ما يعاني منها الشعراء، إن لم يكن أكثر.

لكن لابد من أن نصل في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن الشاعر يخلق عملا فنيا مجسداً، وأنه لا يعرف بالضرورة النشاط الذي يقوم به ولا يهمه أن يعرف، وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف بمصطلحات فكرية. كذلك قد لا يستطيع أن يؤدي وظيفة الناقد التقويمية، ألا وهي إطلاق الأحكام على شعر غيره من الشعراء. وقد عبَّر أوسكار وايلد عن هذا الدرس بطريقته الطريفة عندما قال «إن الفنان أبعد الناس عن أن يكون أفضل النقاد، لأن الفنان العظيم حقاً لا يستطيع أن يحكم على أعمال الآخرين أبداً، ولا يكاد يستطيع الحكم على أعماله هو. فذلك القدر من تركيز الرؤية الذي يحيل الإنسان إلى فنان يحد لشدته قدرته على الاستمتاع الرهيف. . . والخلق يستنفد كلَّ المَلَكَةِ النقدية في دائرةِ الخلقِ ذاتها، ولا يهدرها في دائرة تخصُّ ما عداها. وما يجعل الإنسان حَكَماً مناسباً على شيءٍ ما هو عجزهُ عن خَلْقِه»(٩).

غير أن هذه النتيجة لا ترضينا. ولم يرض عنها أوسكار وايلد نفسه فدعا إلى كتابة النقد الخلاق، أو النقد باعتباره عملاً فنياً، وإلى أن يغزو الشِعرُ النَّقدَ. فالنقد في نظره فن يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عملٍ فنّي جديد، كبداية لعمل جديد يكتبه الناقد، قد لا يكون له أي وجه شبه واضح مع العمل الذي ينقده. ومن الواضح أن وايلد هنا يقبل المقولة الشهيرة التي قالها أناتول فرانس وهي أن على الناقد أن يسجل «مغامرات الروح بين عيون الأدب»، وأن

يتحدث عن نفسه «بمناسبة الحديث عن شكسبير أو راسين، أو باسكال أو غوته»(١٠). فالهدف هو التعبير عن الذات، بل حتى تسجيل السيرة الذاتية، وهو هدف ينفصل في صيغته النظرية عن الموضوع كما هو انفصالاً تاماً، أي أن النقد لا يهتم بالعمل الفني بالضرورة، وقد يجد نقطة البداية في أي شيء تحت الشمس. أما إذا كان همنا هو النقد كمعرفة منظمة، كتفسيرٍ لأعمالٍ في متناول الناس وحكمٍ عليها فإن علينا أن نهمل النقد الشعري كأمرٍ لا يعنينا. ولقد فقدت هذه الأيام مقطوعة بيتر عن الموناليزا وحذلقات سْونْبِرْنْ البلاغية، وحتى تأملات أناتول فرانس اللطيفة ما كانت تتمتع به من جاذبية، ولم تعد خطراً على أحد.

لكن النقد الذي يخلق عالماً من صنع الخيال لم ينته أمره أبداً. فقد ظهر بيننا تحت قناع جديد ـ قناع الناقد الأسطوري ـ من أمثال نورثرب فراي الذي يغزل أوهامه باستخفاف تام بالنص، ويشيد عوالمه المُخْتَلَقة مع الإصرار الغريب على دعوتها تشريح النقد. إن فراي يريد لنظامه النقدي «أن يعيد وصل الصلات المقطوعة بين الخلق والمعرفة، بين الفن والعلم، بين الأسطورة والفكر»(١١). ولكن نقده في حقيقة الأمر ما هو إلا اختلاق* fiction معقد تضيع فيه كل علاقة ممكنة مع المعرفة والعلم والفكر. فهو يبيح لنفسه كل أنواع التعويض والتكثيف والمطابقة في عالم الأحلام هذا. «فالعالم الأدبي» ـ كما يقول فراي ـ «عالم يتطابق فيه كل شيء مع كل شيء آخر»(١٢). ويصبح النقد، مثله مثل الأدب والأساطير «في المقايسات المضللة والهويات الخاطئة»، كما يقول فراي نفسه(١٣). وهو يقيم بنياناً نظرياً باذخاً يبلغ من صلته بالتاريخ الأدبي الحقيقي ما تبلغه صلة رؤيا يتس

---

* اختلاق:

هذه الكلمة ترجمة لاصطلاح fiction الإنكليزي لأنه يدل على ما تعنيه الكلمة الإنكليزية من الخلق والكذب معاً. والاختلاق عندما لا يقصد منه التضليل، بل خلق عالم خيالي متناسق تنقطع صلته بالكذب وتتصل بالفن، تماماً مثلما يحصل في خلق الروايات: fiction وهو المعنى الآخر للاصطلاح الإنكليزي. المترجم.

بالتاريخ المسجل. ولذلك لن ندهش إذا ما علمنا أن التفسيرات المُبْتَسَرة الغريبة التي لا تخضع لأي منطق والتي جاء بها رَسْكِن حول الأساطير اليونانية في أخريات حياته ونشرها في كتاب **نطاق أغلايا** The Cestus of Aglaia (١٨٦٥)، وكتاب **ملكة الهواء** (١٨٦٩) قد اعتبرت من الأشياء التي مهدت الطريق لنقد كلٍ من فراي وييتس الذي تلعب فيه فكرة النماذج العليا دوراً أساسياً(١٤). قد يعترف المرء لهؤلاء النقاد بالمهارة الفائقة والقدرة على الابتكار، وقد يرى في هذا النقد نوعاً جديداً من الأدب، ولكن لابد من أن نميزه عن النقد الذي يلتزم بمثل الدقة في التفسير، ويخضع لقوانين التدليل والإثبات، ويجب أن يهدف في نهاية المطاف إلى تكوين كيانٍ من المعرفة نتردد في دعوته علماً لأن العلوم الطبيعية قد استولت على الاصطلاح بالانكليزية.

لم يخدم غزوُ النَّقد، بل إخضاعُه، من قبل الطرق الشعرية أو الإبداعية الصرفة، سواء على طريقة بيتر أو طريقة نورثرب فراي، قضيةَ النقد. كذلك كانت للإمبريالية المعاكسة التي تمثلت بغزو الشعرِ من قبل النقد آثار مدمرة على الشعر. وقد سمعنا الكثير عن دور النقد في عملية كتابة الشعر. وقال إليوت، على سبيل المثال، إن «عملية الغربلة والربط والبناء والشطب والتصحيح والاختبار. . . تشكل جهدا مضنيا للنقد فيها ما للخلق من الأهمية. وأنا أزعم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهرٌ متمرسٌ على أعماله هو أهم أنواع النقد وأسماها»(١٥). ولكننا نتساءل عما إذا كان النقد الذاتي هذا نقداً بالمعنى المألوف، أو أنه مجرد كناية عن جهد التأليف. فالشاعر في رأي كروتشه «لا يستطيع إكمال عمله بدون السيطرة على الذات، بدون الوازع الداخلي، بدون الرفض والقبول، بدون المحاولة والخطأ». وما دعوة هذا بالنقد إلا من قبيل دعوة «التشنجات المتكررة التي تعاني منها المرأة أثناء الطلق» باسم «النقد الولادي»(١٦). لا حاجة إلى الاتفاق مع كروتشه إلى حد إنكار حتى الشبه بين عملية التأليف والنقد الصحيح لكي ندرك أننا نتعامل هنا مع مشكلة منفصلة: ألا وهي دور العقل في عملية الخلق. وقد نوقش هذا الموضوع نقاشا لا ينتهي في

الماضي تحت عنوان الصراع بين الإلهام والصنعة، وفي زماننا تحت عنوان الصراع بين اللاوعي والمعالجة الفنية الواعية. قارن بين كذبة كولوج حول كتابة قصيدة «كبلاخان» بعد يقظته من نوم عميق أثناء غيبوبة «قاطعها شخص أتاه من بورلوك في أمر ما»(١٧)، وكذبة بو في مقالة «فلسفة التأليف» التي وصف فيها كيف أن عملية تأليف قصيدة «الغراب» قد مضت «خطوة خطوة حتى نهايتها بالدقة والتتابع المنطقي الصارم اللذين يتطلبهما حل مسألة رياضية»(١٨).

لكن روايات الشعراء المتنافضة هذه لم تساهم كثيراً في رأيي في إلقاء الضوء على العملية الشعرية ولا على سيكولوجية التأليف. وقد حسب إليوت أن «نفاذ الفعالية الإستبطانية النقدية إلى عالم الفعالية الشعرية قد وصل إلى حدوده القصوى» على يدي فاليري في عدد من مقالاته(١٩). لكن فاليري لم يقل أكثر من أن القصيدة قد تنشأ بسبب أكثر الدوافع تباينا: «كقطعة فارغة من الورق، وشيء من الفراغ لدى الشاعر، كزلّةِ لسانٍ أو قراءة خاطئة، كقلمٍ يناسب اليد»(٢٠). وكل ما يقوله لنا يتعلق بالمناسبات والإيحاءات وتتابع الأفكار. ونحن نلاحظ هذه الأشياء في أنفسنا أيضا عندما نكتب رسائلنا الخاصة أو بحوثنا العلمية: فلابد لها أن تبدأ بشكل ما في مكان ما. والرقيب (كما يدعوه أودن، وهي كلمة أفضل من الناقد)(٢١) يمارس عمله فينا مثلما يمارسه في الشاعر. ومن المدهش أن معظم الشعراء المعاصرين يدعمون فكرة الإلهام في العملية الشعرية رغم أنهم قد لا يرتاحون للكلمة. إذ ما هو الشيء الذي يصفه فاليري نفسه، وهو الشاعر العقلاني إلى حد كبير، عندما يقول لنا «إن البداية الشعرية لا تخضع لنظام، ولا إرادة، بل هي متقطعة متجزئة... نفقدها مثلما نجدها عن طريق الصدفة»(٢٢)؟ وسأكتفي هنا بالإشارة إلى وصف رلكه لحالة النشوة التي ألّفَ خلالها مراثي دوينو Duino Elegies وإلى أبيات ييتس الشهيرة:

حماني الله من تلك الأفكار التي يفكر بها الناس
بالعقل وحده!
فمن يغنّي أغنيةً تدوم

يفكر بنخاع العظام(٢٣)!

أنا أرى أن الشاعر لم يقل لنا شيئاً يستحق الذكر عن عملية الخلق، سواء أكان هذا الشاعر هو فاليري (المسيو تِسْتْ، أي «الرأس»)، أو كان سرياليا يعتمد على اللاوعي والكتابة التلقائية الآلية. ونحن مدينون أكثر للباحثين الذين درسوا المصادر كما فعل جون لفنغستون لُوز في الطريق إلى زانَدُو والذين درسوا المسودّات والتصحيحات، (إن لم يكونوا مجردَ محققي نصوص) وحتى لعلماء النفس والمحلّلين النفسيين، أو لأمثال آرثر كسلر Koestler من الفلاسفة الهواة(٢٤).

للك أقدم غزو نقدي لعالم الشعر، أو أقدم تحالف بين الشعر والنقد إن شئت، تمثَّل في النقد المنظوم: في **فن الشعر** لهوراس، ومنذ عصر النهضة في **البويطيقا** لفيدا **وفن الشعر** لبوالو، **ومقالة في النقد** لبوب. ويبدو أن هذا النوع الأدبي، الذي ما هو إلا صيغة من صيغ الشعر التعليمي الذي نظم الفلسفة أو علم الفلك أو التاريخ، قد انقرض في القرن الثامن عشر ربما مع قصيدة أكنسايد متع الخيالْ، ولكنه عاد فظهر في أشكال جديدة حتى في القرن العشرين. فالكتيب الذي هاجم فيه فرلين الأسلوب الخطابي تحت عنوان «فن الشعر» نظم نظماً، ونظم كارل شابيرو مؤخراً **مقالة حول القافية** لم يستعمل فيها القافية. وهذه قصائد يمكن إهمالها إن تعاملنا معها كقصائد، ولكن بعضها، وأخص بالذكر قصيدة بوب **مقالة في النقد**، تظهر قدراً من المزايا الجمالية كالتصميم والمهارة في استعمال الوزن والبراعة اللغوية. ولكن أمثال هذا العرض الموزون المقفى أو غير المقفى للأفكار المجردة صار ينظر إليها، مع ازدياد الفهم لطبيعة الشعر، باعتبارها تتنافى والشعر، ولذا قلَّ استعمالها. ومع ذلك ظل بعض الشعراء يحاولون التحدث في شعرهم عن الشعر والشعراء: أي أن يخلقوا شيئا سُمّي الشعرَ الحديثِ عن الشعر meta-poetry مثلما نتكلم عن لغة الحديث عن اللغة. ويهتم هذا الشعر الذي يتحدث عن الشعر بتحديد هوية الشاعر ووظيفته ورسالته. ولابد من ربطه بالتساؤل الحديث حول مكانته كصاحب رؤيا، ككاهن أو حكيم. وقد أعاد

هولدرلن في ألمانيا التأكيد في الشعر على قدسية رسالة الشاعر، وطلب رلكه في وقت ليس بالبعيد من الشاعر، في المرثية السابعة من مراثي دوينو، أن يعيد تشكيل العالم المرئي برمته إلى قضاء داخلي. وفي فرنسا كتب مالارميه قصيدة «النخب الحزين» "Toast funebre" لتيوفيل غوتييه أعاد فيها التأكيد بلهجة التحدي اليائس على وظيفة الفن المخلّدة «عن طريق التحريك الرزين لهواء الكلمات». أما في الشعر الأمريكي فمن الممكن الاستشهاد بقصيدة والَس ستيفنز «ملاحظات من أجل عالم خيالي علوي»، أو قصيدة «فكرة النظام في كي وست» التي تخاطب ناقداً فرنسيا هو رامون فِرنانذِز لتمدح «ذلك الحماس المقدس للنظام. . . حماس الصانع لنظم الكلمات». أو قد نستشهد بقصيدة آرجيبولد مِكْليش «فن الشعر» بخاتمتها التي غالباً ما يساء فهمها، والتي تقول:

القصيدة لا يجب أن تعني
بل أن تكون.

ولقد نفكر في الشعر الذي يتحدث عن الشعر حتى باعتباره استذكاراً للشعراء الآخرين شعراً: وقد تندرج أمدوحة بِنْ جونسون التي كتبها عن شكسبير، أو سونيتة آرنولد عنه أيضا ضمن هذا الباب، مثلما قد تندرج ضمنه مرثية سْوِنْبِرْنْ التي كتبها عن بودلير قبل الأوان، أو حتى قصيدة أدونيس لشلي، أو شخصية يوفوريون في الجزء الثاني من فاوست لغوته، وهي الشخصية التي قصد منها أن تمثل بايرون(٢٥). ولابد من أن يشمل هذا النوع من الشعر، بمعناه الواسع الذي يشمل الشعر عن الشعر والشعراء، فرجيل في الكوميديا الإلهية ومسرحية غوته عن توركاتو تاسو وكل المسرحيات والقصائد التي تَبِعَتْها عن الفنانين. وليس هناك من حدود على تشعبات هذا النوع ولا ضابط لحدوده. فلقد عمل الشاعر عبر التاريخ على تضخيم صورته، وعلى وصف رسالته وإبراز دوره والدفاع عن نشاطه، وتكلّم خيراً أو شراً عن رفاقه الشعراء ـ شعراً بوصفه شاعراً، ونثراً أيضاً، كناقدٍ أو كواحد من عامة الناس، له آراؤه الأدبية.

لقد اتخذ دفاع الشعراء عن الشعر في العقود الأخيرة في كل من إنكلترة

والولايات المتحدة أشكالاً جديدة: فصار يمثل هجوماً مضاداً ضد النقد والعلم والعقل بشكل عام، وحملةً تُشَنُّ بطبيعة الحال باستعمال سلاح العقل وفي أعمال نقدية. واتسم بعضه بالعداء للنقد والعقلانية كما في هجوم كارل تابيرو في مجموعة مقالاته المعنونة دفاعاً عن الجهل. فقد كرر شابيرو المقولة القديمة وهي «أن النقد ينتعش عندما يفشل الأدب»، وهو لا يعترف بأن النقد منتعش هذه الأيام. أما إذا كان كذلك فإنه من ذلك النوع من النقد الذي يكرهه. وهو ببساطة يتجنب «النقد باعتباره فرعاً من فروع الفلسفة». «فالشاعر، أو ذلك الجانب منا الذي يعتبر شاعراً، يجب أن لا يضيع وقته متسكعا في رحاب الفلسفة». أما النقد الأصيل عنده فهو «النقد الخلّاق»، الذي «يعتبر عملاً فنياً عن عملٍ فنّي آخر»، ولكنه يداوم على كتابة نقد لا يمكن احتسابه فناً بحال من الأحوال، ويقول في الوقت نفسه «إن الشاعر والناقد يجب أن يفترقا، وليس عندي بعد ذلك ما أقول»(٢٦). كذلك عبر المرحوم راندال شارل في مقالة عنوانها «عصر النقد» عن قلق مفهوم ينتاب شاعراً يرى ذلك الانتشار الهائل للنقد في أيامنا هذه. لكن العلاج الذي يصفه لا يتجاوز النقد الانطباعي الشخصي القديم». «أما (المبادىء) و(المعايير) التي نقيس بها درجة الكمال فهي إما مؤذية وإما لا نفع فيها، إذ ليس لدى الناقد ما يستند إليه إلا تجربته كإنسان وكقارىء تتجسد فيه النزعة التجريبية». وهو يرى أن النقد يأتي بالدرجة الثانية بعد الأعمال الفنية. «ولا يوجد النقاد إلا ليساعدونا على فهم الأعمال الفنية». ولا يوجد النقد «إلا من أجل المسرحيات والقصص والقصائد التي ينقدها». ويبدو أن شارل لا يعلم بإمكانية وجود النظرية، أو التاريخ الذي قد لا يكون همه تحسين استمتاع القارىء بما يقرأ. وهو يستعمل أقدم الأفكار وأقلها إقناعا عندما يقول إن الشاعر هو وحده الذي يعرف ما هو الشعر. وهو يسخر من بعض النقاد الذين يتناولون وردزورث: «هم يعرفون كيف تكتب القصائد والروايات، أما وردزورث... فلم يعرف، كل ما في الأمر أنه كتب قصائده. كذلك لو ضل خنزير طريقه إليك خلال مسابقة للحكم على لحم الخنزير لقلتَ له نافذَ الصبر: انصرف يا خنزير!

فماذا تعرف عن لحم الخنزير»(٢٧)؟ هذا الكلام ينطبق بحرفيته على الخنزير لأن الخنزير لا يعرف شيئا عن لحم الخنزير. أو طعمِهِ أو سعرِهِ، وليس بوسعه أن يحكم عليه بالكلام. وعندما رُشِحَ شاعرٌ كبيرٌ لمنصب أستاذ الشعر في جامعة هارفرد، رُفِضَ تعيينُه عندما قال معارضٌ له يتصف بروح النكتة إنه لا أحدَ يقبلُ تعيينَ فيلٍ أستاذاً لعلمِ الحيوان!

ينتمي كل من شابيرو وشارل إلى تراث يتمتع بالإحترام هو تراث التجريبية، أو التجريبية الأنجلوسكسونية على وجه الخصوص، بما تتصف به من شَكٍّ بكل أنواع النظريات. وقد شكا جون سيتورات مِلْ في روح العصر (١٨٣٦) من هذا النفور بقوله: «إنه مُنَظِّر: أي أن الكلمة التي تعبر عن أرفع جهد للعقل الإنساني وأسماه قد انقلبت إلى كلمة استهزاء»(٢٨). ويعتبر هذا الموقف نكوصاً، أو رغبة في النكوص إلى عالَمٍ لم يمَسَسْهُ العِلم أو العقل. وهو موقف غيبي في نتائجه.

لكن هجوم الشاعر هذا على النقد يغدو أخطر شأنا إذا انطلق من معتقداتٍ تصدر عن فلسفة مختلفة. وتعتبر حالة ت. س. إليوت أشد الحالات إثارة. لقد أشرتُ إلى محاضرته «انتقاد الناقد» التي سمح إليوت لنفسه فيها بقدر زاد عن اللزوم من الإقلال من شأن الذات. وكانت كلمة «التواضع» آخر كلمة فيها، وكانت تلك الكلمة آخر كلمة سمعته يتفوَّه بها. ولكن هذا التواضع ليس بالأمر العابر في سيرة اليوت الفكرية. إذ تعود أصوله إلى مفهومه الخاص بالنقد، وهو المفهوم الذي اعتنقه منذ شبابه، ومهَّد له صاحبهُ بأقوال مشابهة. ففي المحاضرة التي ألقاها في جامعة مِنِسوتا بعنوان «حدود النقد» (١٩٥٦) - وهي محاضرة حضرها فيما قيل لي خمسة آلاف شخص - تجاهل إليوت الاتجاهات الجديدة في النقد، واختار التعليق على النقد الذي يستقصي المصادر ممثلا بكتاب لُوز الطريق إلى زانَدو (١٩٢٦)، وعلى النقد الذي يقوم على دراسة السيرة كما في الدراستين اللتين كتبهما كلٌّ من هربرت ريد، وف. و. بيتسُنْ عن وردزورث، واختتم كلامه - محقّاً فيما أرى - بأنْ وَجَدَ كِلا النوعين عاجزاً عن تحديد طبيعة الشعر. «فعندما تكتمل القصيدة يكون شيءٌ جديدٌ ما قد حصل، شيء لا يمكن تفسيره بكلّيته

بواسطة أي شيء حصل قبله». لكن إليوت عاد فانقلب على ما ندعوه في هذا البلد بالتفسير أو بالقراءة المُدَقِقَة فانتقد كتاباً عنوانه تفسيرات حرَّره جون وين ضمَّ اثنتي عشرة مقالةً لنقّادٍ إنكليز حلل فيها كلٌّ منهم قصيدةً معروفة، بِدْءاً بقصيدة «العنقاء والحمامة» لشكسبير وانتهاءً بقصيدة «بين أطفال المدرسة» لييتس. وقد وصف إليوت هذه الطريقة هكذا: «خذ قصيدةً دونَ الإشارةِ إلى كاتبها أو إلى أعمالِهِ الأخرى، وحَلِّلْها مقطعاً مقطعاً، وسطراً سطراً، ثم استخلصْ واعتصرْ كلَّ قطرةِ معنى فيها يكون بإمكانك اعتصارُها تكُنْ بذا قد انتميت إلى مدرسة اعتصار الليمون النقدية». وقد شكا إليوت من أن هذه «الطريقة في تزجية الوقت مملة جداً»، وأن قراءته لتفسير قصيدته هو «أغنية حب لبروفرك» «أثارت دهشته غيرَ مرة». لكن الاعتراض الآخر ـ والأخطر ـ الذي عبر عنه هو أن هذه التفسيرات قد أتلفت القدرة على الاستمتاع بهذه القصائد المألوفة. «فقد وجدتُ أن قدرتي على استعادة مشاعري نحو هذه القصائد كانت بطيئة. وبدا لي الوضع كما لو أن أحداً قد فكك آلة ما وتركها لي لكي أعيد أجزاءها كما كانت». إنها الفكرة القديمة: التحليل يفسد المتعة، ومهمة النقد هي أن يخدم الاستمتاع. ويحذّر إليوت من «خطر الجري وراء النقد كما لو كان علماً»، ويقول إنه لا يذكر «كتاباً واحداً أو مقالة واحدة ولا حتى اسم ناقد واحد يمثل النقد الانطباعي الذي أثار غضبه قبل ثلاثة وثلاثين عاماً»(٢٩) (ثلاثة وثلاثين لأن إليوت يشير إلى مقالة «وظيفة النقد» التي يعود تاريخها إلى سنة ١٩٢٣). ولكنه لو عاد إلى كتاب **الغابة المقدسة** (١٩٢٠) لوجد هناك نماذج من غضبه على سونبرن وجون أدِنغْتُن سِمُنْدْز وآرثر سمونز أي أن إليوت غدا في محاضراته الأخيرة مدافعاً آخرَ عن النقد الذي يعبّر عن الاستمتاع وتَرَك طموحه السابق المتعلق بالنقد عموماً، وفي أن يصبح نقدُه «بحثا عاديا عن الحكم الصحيح»(٣٠).

غير أن هذا الاستسلام للذاتية والاتجاه نحو الاستحسان سبقه ما يمهد له في نظريته النقدية المبكرة التي لا تخلو من العيوب. فقد اعتبر إليوت التفسير شراً لابد منه، وتعويضا عن نقائصنا كقراء: «فلو عشنا العمل الفني بشكل تام لما احتجنا

إلى التفسير» ـ هذا هو الاستنتاج المثبط للعزيمة الذي يخرج به في معرض مديحه لكتاب ج. ولسون نايت عَجَلَةُ النار(٣١). وما أشبه هذا القول بقولنا: «لو كنت أنا الله لما احتجت إلى علم اللاهوت». وبينما يتسامح إليوت مع التفسير باعتباره شراً لابد منه فإننا نراه يحرم الحكم على الناقد. «على الناقد ألا يستعمل أسلوب الإكراه، وألا يصدر الأحكام بأفضلية هذا على ذاك». فالأحكام تفهم ضمنا من التوضيح الذي يختلف فيما يبدو عن التفسير، مع أنني لا أفهم كيف. يقول اليوت: «على الناقد أن يوضح، وسيكّون القارىءُ الحكمَ الصحيحَ لنفسه»(٣٢). ولكن من الصعب أن نصدق أن إليوت في مرحلته المبكرة كان جاداً في رفض التفسير والحكم رفضاً حرفياً، إذ لعله يقصد استهجان التفسيرات المتعسفة، والتصنيف المتزمت للكتّاب في طبقات. فهو كثيراً ما أوصى بقراءة المفسرين من أمثال ج ولسون نايت، و س. ل. بِثِل، وحتى ليوني فيفانتي، ذلك الكاتب الممل. وقد أطلق هو نفسه أحكاما تفضل هذا على ذاك في كل جملة كتبها تقريبا. وسرُّ نجاحه كناقد يكمن في تصنيفاته وأحكامه. لقد كنا بحاجة إلى أن نسمع أن كراشو «كان سَيّدَ الصنعة، بينما كان كيتس وشلي تلميذين لهما إمكانات هائلة(٣٣)، وأن كامْبْيُن كان شاعراً أعظم من هِرِكْ، ودرايدن من بوب.

لكن إليوت من الناحية النظرية كان يؤمن حتى في تلك الفترة بأنه لا وجود للمعنى الموضوعي في العمل الفني. «فقد يبدو أن القصيدة تعني أشياء مختلفة للقراء المختلفين، وقد تكون هذه المعاني كلُّها مختلفة عما ظن الشاعر أنه عناه»، وهي فكرة معقولة استنتج منها إليوت أن «تفسير القارىء قد يختلف عن تفسير الشاعر ويساويه في الصحة، بل قد يكون أفضل منه(٣٤). وهذا قول مقبول كدفاع عن تراكم المعاني الذي يحصل مع مرور الزمن: فمسرحية هاملت لا يمكن اختزالها للمعنى الذي قد يكون شكسبير أعطاها إياه. لكن إليوت يصل منطقة الخطر عندما ينكر تفسيراً صحيحاً لمسرحية آلام سويني، كما فعل في حديث رواه عنه نِفِل كُغْهِل. فعندما شاهد عرضاً لها في أكسفورد اندهش وشعر أنها تختلف تمام الاختلاف عن تفسيره هو لها. وعندما سُئِل «عما إذا لم يكن من الواجب اعتبار

تفسير الكاتب صحيحاً إذا تناقض التفسيران، وكان أحدهما صحيحاً والآخر خطأ»، أجاب: «ليس ذلك ضرورياً. فلماذا يكون أيهما خطأ»(٣٥)؟ إن إليوت، شأنه شأن فاليري الذي تكلم عن «سوء الفهم الخلّاق» وذهب إلى حد القول «بعدم وجود معنى صحيح للنص»، لا يرى أن الانفصال بين العمل الفني وبين القارىء لا يمكن أن يكون انفصالا كاملا، وأن مشكلة صحة التفسير تظل قائمة. فقد نجادل في نظريات كولرج وبرادلي وستول وإرنست جونز، وحتى إليوت نفسه بشأن هاملت، ولكننا لابد من أن نرفض النظرية التي خُصِصَ لها كتابٌ كامل، والتي تقول إن هاملت مرأة متخفية واقعة في غرام هوريشيو. والنتيجة التي ينتهي إليها إليوت، والقائلة «إن المعنى هو ما تعنيه القصيدة للقراء الحساسين المختلفين»(٣٦) نتيجة لا ينقذها من الفوضوية إلا تلك الصفة التي تصادر على المطلوب - «صفة الحساسية». إن النظرية النقدية الإليوتية برمتها تتعارض تعارضاً مطلقاً مع فلسفته الموضوعية التي تسعى لتحديد التراث، ولابد من أن تبدأ بافتراض صحته. وكما قلت سابقاً(٣٧)، يعاني نقد إليوت من التعارض بين مفهومه العاطفي للشعر، وإنكاره أن الشعر معرفة أو أي نوع من المعرفة، وبين كلاسيكيته الآيديولوجية المتزمتة ومعتقده الديني التقليدي الذي اعتنقه فيما بعد. وقد وسَّع إليوت مع ازدياد تأكيده على الاستمتاع والاستحسان واستيائه من التحليل «والقراءة المدققة» أو ما اعتبره علماً، الهُوَّةَ بين جانبي ممارسته النقدية، بين حساسيته وبين انتمائه الديني، فألزم نفسه بمعيار مزدوج في النقد قِوامه الاستمتاع «وإشراف العقيدة التقليدية على التراث»(٣٨)، وهو موقف يؤدي إلى تفكيك العمل الفني. ولقد انتهى إليوت إلى ترك النقد الإستطيقي لممارسي الاستمتاع والاستحسان، للنسبيين الذاتيين من أجل التمسك بذلك النوع من النقد التعليمي الآيديولوجي الذي تتحكم به فكرته عن الدين الصحيح.

لم ينقلب الشاعران الأمريكيان البارزان اللذان يعتبران ناقدين بارزين أيضا، وهما جون كرو رانسوم وألن تيت ضد النقد كما فعل إليوت، ولكن نظرياتهما قادتهما إلى مواقف في النقد الأدبي تنكر التناسق الفكري والنمو التاريخي فيه. درس

رانسوم الفلسفة في جامعة أكسفورد- على عكس الرأي السائد الذي يعتبره إقليميا شديد الالتحام بأصوله الجنوبية. ولا شك في أن نظرياته الشعرية قد تطورت من دراسته لبرغسن وكولنغوود و ت. ي. هيوم الذي فسّر برغسن للقراء الإنكليز. فنقد رانسوم للتجريد وتمييزه بين البنية المنطقية للقصيدة ونسيجها الذي لا علاقة له بتلك البنية، وهجومه على شعر الأفكار، ودفاعه عن شعر الأشياء كلُّها أمور تنسجم مع الاتجاه البِرْغُسني اللاعقلاني الذي ساد في تلك الفترة. وقد كان لكل من المدرسة التصويرية Imagism ولرلكه و«قصيدة الشيء» عنده ولفرانسِسْ بونج أهداف مماثلة. وكان من رأي رانسوم في التاريخ أنه اتساع مستمر للهوّة ما بين العلم والفن، وصراع مقيم بينهما بسبب اعتداءات العلم. «فكلَّما اختزل العلم العالم إلى أنماطٍ وصُوَر كلما استجابَ الفنُّ بإعطاء الصور جسماً»(٣٩). وقد فعل رانسوم الكثير في مقالة بعنوان «شركة النقد المساهمة» وفي كتاب النقد الجديد لتحديد الحركة التي سماها هو ولإعطائها مكانتهـا الأكاديميـة. ولكن نظريتـه النقدية التي شرحها في فصل عنوانه «المطلوب: ناقد أنطولوجي» حصرت مهمة النقد في التمييز بين مدى الكلمات كمعان ومداها كصوت، وخاصة بين المعنى المحـدد وغير المحـدد. وبما أن «الشيء غـير المحـدد يعـود خلسـة عن طـريق الضرورات الوزنية»(٤٠) فإن الكثير مما يعتبره رانسوم نقداً ممتازاً يصب اهتمامه على الأوزان، أو على علاقة الصوت بالمعنى، أو على دراسة الكنايات والمعجم الشعـري. وقد أجـرى رانسوم في كتابـاته المتـأخرة كثيـراً من التجـارب عـلى مصطلحاته، فظهرت ثنائية البنية والنسيج بصور مختلفة كالتعارض بين الأنا والهو الفرويديين. أو قد يغير ثنائية البنية والتعبير بثلاثية الكناية والمنطق والوزن، أو يتبنى اصطلاح «الإيقونة» بدل «الصورة» مستعيرا إياها من شارلز موريسْ، أو قد يتبنى اصطلاح «العام المجسد» من هيغل عبر برادلي. غير أن الشعر عنده يظل مجسداً، ولذا فإنه يرفض اهتمام أرسطيّي شيكاغو بالحبكة، واهتمام آيفر ونترز بالأخلاق باعتبارهما شيئين يقعان خارج نطاق الشعر. إلا أن رانسوم نفسه يتبنى صيغة من صيغ «المحاكاة» في آخر المطاف: فعالم الاشياء الصغيرة «يقيم صورة

صغيرة عن عالمنا الطبيعي بجلاله الأصلي، وليس عن عالم الأمور الدنيوية المتعب. وهذا العالم الصغير يحاكي جنتنا القديمة عندما سكنّاها ببراءة»(٤١).

وهكذا يغدو النقد أمراً له محتواه ودلالته. وهنا يدخل رانسوم معياراً مزدوجاً، أو يسمح بمثل هذا المعيار على الأقل - أعني أنه يقبل بنقد إستطيقي ونقد آيديولوجي. ويدافع رانسوم عن حق المفكرين (أو الأخلاقيين أو المتدينين) بعزل الأفكار وبحثها كأفكار مادامت تلك الأفكار جزءاً من الشعر. «وهذا النوع من الشعر يمكن تجزئته. وإذا كان شعراً حقا فلن تُلحق به التجزئة أي ضرر. ويستطيع الكانتيون [وهنا يبدو أن رانسوم يعلن عن انتمائه للفلسفة الكانتية] أن يعودوا بعد ذلك إلى الشعر ككل للنظر في ذلك العنصر الذي جعله شعراً». لقد فعلت نظرية الشعر الثنائية هذه، ببنيتها المنطقية ونسيجها العرضي اللذان يفتقران إلى التحديد، فعلتها. فترك رانسوم النقد منشغلا بموضوعين كلاهما خارج الفن: «الجمال الطبيعي» و«الأخلاق». ولذا فلا عجب إن سمعناه يتكلم في مقالة كتبها عن كْليانْث بْرُكس عنوانها «لماذا لا يصاب النقاد بالجنون؟» عن «شعور الناقد بالضياع»(٤٢).

أما آراء ألن تيت حول النقد فقد تغيرت كثيراً مع تطوره الفكري. وقد كان شديد التأثير في هجومه على البحث الأدبي الأكاديمي. وكانت محاضرته «الآنسة إملي والباحث الببليوغرافي» (١٩٤٠) دفاعاً حاراً عن الضرورة الأخلاقية لإصدار الأحكام، وهجوماً لاذعاً على الطريقة الأكاديمية في تعليم الأدب. وكان تيت - مثله مثل رانسوم - قد دفعه استياؤه من العلم - أو بالأحرى احتقاره، بل كرهه له - إلى موقف مناهض للاتجاهات العقلانية أثّر على نظريته النقدية أيضا. وهو يختلف عن رانسوم لا باللهجة فقط - فلهجته حادة تصل حد الفظاظة أحيانا، بينما تتصف لهجة رانسوم بالتهذيب، وأحيانا بالدعابة الماكرة - بل بالولاء الفلسفي أيضا. ورغم أن رانسوم قد كتب أول كتاب له الله بدون رعد دفاعاً عن الاتجاهات الأصولية في الدين، ورغم أنه كان يؤمن بما آمن به رفاقه وتلامذته في ناشفيل من فلسفةٍ لحركة الإصلاح الجنوبية إلا أن شعره ظل دنيويا، بل شعراً يتصف

بالسعي وراء المتعة. فالشعر عنده احتفال بالعالم وبِحُبِ الشاعر للعالم الذي تشوهه مدنية الشمال الصناعية، ويشوهه العلم عن طريق القضاء على سحره وعلى خصوصيته الصلدة. أما تيت فقد كان حتى في مراحله المبكرة جداً، أكثر اهتماما بالنظرة التاريخية لاضمحلال حضارتنا من خلال العلم والليبرالية التي اعتبرها بمثابة التفكيك للإنسان وعمادِه - أي الدين - وقد غدا الشعر عند تيت، خاصة بعد تحوله إلى الكاثوليكية، مثيلا للدين بصفته صورة إنسانية للكلمة، ومثيلا لتجسُّدها. وهكذا يصغر دور النقد أو يندمج الناقد بحامي الحقيقة المنزَّلة. لكن خطبة تيت المعنونة: «الأديب في العالم المعاصر» تتسم بلهجة الرهبانية النَّبوية، وفيها يرفض تيت مهمة التواصل بين الناس ويستعيض عنها بالمناجاة الحقيقية من خلال الحب الموكل للأدباء. أما الناقد فتنحصر مهمته في «المحافظة على سلامة اللغة وصفائها وواقعيتها ضد تشويهات وسائل الاتصال الجماهيرية»(٤٣). وبينما يعطي تيت للشاعر والأديب وظائف سامية باعتبارهما سيدَيْ الخيال الرمزي ومُعيدَيْ خلقِ صورة الإنسان، فإنه يحشر النقد والنقاد في زاوية صغيرة من زوايا الكون الفكري. وينكر تيت، مثله مثل إليوت، أن تكون له نظرية متكاملة ويصف نفسه بأنه كاتب مقالات عابرة يجب ألا يتوقع الناس ثبات الأفكار عنده، لأنه يكتب من مجرد وجهة نظر يجب مع ذلك ألا توصف بالنسبية(٤٤).

لقد أنكر تيت في مقالة متأخرة له عنوانها «هل النقد الأدبي ممكن؟» أننا سنعرف الجواب في أي يوم من الأيام، وبحث أولا قضية تعليم النقد في الجامعات، وأوكل التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع إلى العلوم الاجتماعية وترك النقد في الجامعات ليؤدي مهمة واحدة هي الدراسة البلاغية للغة. وخلص إلى القول إن من المستحيل تدريس الطلبة كيف «يقوّمون» الأعمال الأدبية. مع أن ذلك «قد لا يقل سخفا عن محاولة تقويمها من قبل المدرّس نفسه». لا بل إنه أعلن أن مهمة النقد الممكنة الأخرى، ألا وهي مهمة توصيل النظرات الثاقبة للآخرين، مهمة يستحيل تعليمها للآخرين، فالنظرات الثاقبة لا نملك أكثر من أن نعرضها» -هذه

هي النتيجة الغريبة التي يتوصل إليها تيت رغم أننا لا نفهم لماذا لا ينجح «عرض» النظرات الثاقبة في توصيلها، أي في تعليمها للطلبة المناسبين. إن تيت يتجاهل في النصف الآخر من المقالة قضية التعليم في الجامعات الأمريكية، وهي القضية المنفصلة، ويجابه أهداف النقد الأدبي على المستوى المجرد. ويقول في معرض ذكره لقائمة مهلهلة غامضة من المشكلات أشياء سلبية في مجملها حول النقد. فالنقد أدنى من الخلق «لأنه يتحدث دائما عن شيء آخر». ولذا فهو طفيلي، «يجنح دائما نحو الزوال والاستبدال» - وهذا رأي لا يصح التمسك به إلا إذا حصرنا النقد بالمراجعات اليومية، وبالوسطاء ما بين المؤلف والجمهور، ولكنه رأي فاسد إذا ما فكرنا بالنظرية والبويطيقا والتاريخ. يعلم تيت بطبيعة الحال أن هناك نقداً أكثر منهجية ونقاء، «نقداً يميل أكثر فأكثر إلى أن يبدو كالبحث الفلسفي». ويميز تيت بين ثلاثة مناهج: المنهج الإستطيقي، وهذا علم يهمله تيت بخشونة لأنه «يصعب أن يأتي بشيء يقوله عن الأدب دون أن تبدو عليه صفة الحذلقة والادعاء». ثم الدراسة الأسلوبية، وهذه يسمح بها تيت في حدودها الضيقة، وأخيرا وضع العمل الأدبي في سياقه التاريخي، وهو أمر لا يشكل نقدا بمعناه الصحيح. لكن تيت يعترض في الفقرة المكتظة التالية من مقالته على النقد الفلسفي، أو النقد الذي يحتجُّ فيه الناقد بالفلاسفة الذين لا يؤمن بهم. ولا يبين تيت لماذا لايستطيع الناقد أن يؤمن بفيلسوف وأن يستشهد به. كل ما هنالك أنه يحذرنا بقوله: «إن من الأفضل للغة النقد ألا تحاول أن تكون أحادية المعنى». غير أن هناك نوعا من النقد يروق لتيت، مع أنه يعبر عن ذلك بسؤال متردد: «ما هي مهمة النقد الأدبي؟ هل هي أن يشرح ويوضح بأقل قدر ممكن من التشويه ما تقدمه الرواية أو القصيدة أو المسرحية من معرفة بالحياة؟ من هو الناقد الذي فعل ذلك؟» كنت أظن أن النقاد الأخلاقيين والاجتماعيين لم يفعلوا شيئا غير ذلك لقرون عديدة، لكن ربما قصد تيت شيئا مختلفا عما نفهمه عادة من تعبير المعرفة بالحياة. وها هو يسأل في آخر الأمر «عما إذا كان النقد الأدبي ممكناً بدون معيار للحقيقة المطلقة. وعما إذا كان معيار الحقيقة المطلقة سيجعل النقد الأدبي كما

نعرفه أمرا غير ضروري». وإذا كان لنا أن نجيب على هذين السؤالين من معرفتنا بآراء تيت من خلال نصوص أخرى، فإن الجواب يجب أن يكون بالإيجاب. إذ لا ضرورة للنقد في ضوء صحة الوحي، لكن تيت يعود مباشرة إلى التأكيد على أن النقد «سيظل ضرورياً أبدا، وسيظل مستحيلاً أبداً ما دام يحتل مكانا وسطا بين الخيال والفلسفة»(٤٥). فليصمني من يشاء بأنني أبالغ في العقلانية: أنا أرى أن هذا النوع من البلاغة المجنحة استسلام للاعقلانية وهروب من القضيـة التي تشغلنا. لقد حطّم المؤمنُ الناقدَ في تيت.

لقد بينت الاتجاه المعادي للنقد عند خمسة من الشعراء النقاد ببعض التفصيل من أجل إظهار أن اتحاد الناقد والشاعر هو في الأغلب اتحاد قلق. لا شك في أن الشاعر الناقد لن يتركنا بل سيتكاثر لأن الشاعر ما عاد بإمكانه أن يلعب دور النبي أو الساحر أو الفيلسوف أو الأخلاقي الشعبي، ولا حتى دور المسلّي دون وعيٍ كامل لذلك الدور. لكن اتحاد الشاعر والناقد لا يعود بالخير على النقد أو الشعر بالضرورة. ويبدو لي أن القول بأن ذلك الاتحـاد يعيدنـا إلى الإنسان الأصـلي المتكامل، إلى إنسان عصر النهضة الكامل، وهم من الأوهام. فعصرنا مهووس بالخوف من الاستلاب الذي غالبا ما يعزى إلى التخصص، وهو أمر يستعمل عند ماركس (وليس عند هيغل) لانتقاد التوزيع الحديث للعمل. لكن الحل الماركسي الذي يقضي بإلغاء مهنة الفنان في العالم الطوباوي الـذي تذوب فيـه الفروق الطبقية، والذي «لايوجد فيه» ـ حسب قـول ماركس ـ «رسـامون، بـل رجال يرسمون إضافة إلى أعمالهم الأخرى»(٤٦)، ما هو إلا حلم طوباوي متهافت، يقدم لنا أناسا مثل جرجل وآيزنهاور يمارسون هواياتهم يوم الأحد، بينما يثبت لنا تاريخ الرسم نجاح الرسام المحترف المتخصص من أمثال تِشَنْ، ورِمْبرانْتْ، وفلاثكِتْ؛ وروبنز، وسيزان. وهذا ينطبق على الشعر أيضا: فالشاعر العظيم شخص يشغله شعره، بل يتَلَبَّسُهُ تَلَبُّساً. ومن الخطأ تمجيد الأمور الأخرى التي تشغله عنه، أو الإقلال من شأن العقبات التي تعترضه. لقد ظهرت أمثلة باهرة من الشعراء النقاد في التاريخ ـ دانتي، وغوته، وكولرج ـ ولكنني لست واثقا من

صحة وصفهم بأنهم أمثلة على نجاح الاتحاد بين الشاعر والناقد فيهم. فالأصح أن نقول إنهم استطاعوا بشكل ما أن يتقلبوا بين الشعر والنقد. وقد كتب دانتي **اللغة المحكية الجميلة**، ثم كتب بعد ذلك **الكوميديا الإلهية**، وكتب غوته **فاوست**، وكتب بين جزءي الكتاب بحثه عن «المحاكاة البسيطة، طريقتها وأسلوبها»، وكتب كولرج قصيدة «الشيخ الملاح»، وبعدها بسنوات **سيرته الأدبية**. ولم تمزقهم الصراعات الداخلية بين الغريزة والعقل، بل كانوا شعراء تارة ونقاداً تارة أخرى. لقد عبَّر زماننا عن رد فعل عنيف ضد الفن الخالص وضد البحث الخالص وضد النقد الخالص الذي ظهر في أوائل القرن العشرين. نحن لا نريد أن نكون متخصصين. نريد أن نكون بشراً مكتملين، نريد أن نوفق بين الوعي واللاوعي، بين حياة الحواس وحياة العقل. نريد أن يكون عندنا شعراء نقاد. لنا أن نرجو ظهورهم، ولكن سأتخذ دور المدافع عن الشيطان وأقول إنني لأوصي بإضفاء صفة القداسة إلا في حالات نادرة جدا، حالات تشتمل على قديسين حقيقيين تمكنوا من تحقيق معجزة التوفيق بين النقد والشعر في أنفسهم.



الشاعر ناقداً، والناقد شاعراً، والشاعر الناقد

(١) الكُتيِّب، رقم ٢ (١٩٢٠). Chapbook.

(٢) انظر الفصل الخامس الخاص بيتر في كتابي تاريخ النقد الحديث (٤ أجزاء، نيوهيفن، ١٩٦٥)، ٤/٣٨٢. History of Modern Criticism

(٣) «الناقد الكامل» " The Perfect Critic " الغابة المقدسة The Sacred Wood (لندن، ١٩٢٠)، ص١٤.

(٤) ن. م. ، ص ٩ - ١٠.

(٥) «موسيقا الشعر» "The Music of Poetry" في الشعر والشعراء On Poetry and Poets (لندن، ١٩٥٧)، ص٢٦.

(٦) انتقاد الناقد To Criticize the Critic (لندن، ١٩٦٥)، ص١٤، ١٩.

(٧) انظر في الشعر والشعراء On Poetry and Poets ص١٣٨ وما بعدها.

(٨) يد الصّباغ ومقالات أخرى (نيويورك، ١٩٦٢)، ص٥، ٩-١٠، ٣٣، ٥٢. W. H. Auden, The Dyer's Hand and Other Essays

(٩) نوايا Intentions (نيويورك، ١٨٩٤)، ص٢٠٠ - ٢٠٢.

(١٠) الحياة الأدبية La Vie litteraire (باريس، ١٨٨٨)، جـ ١، المقدمة.

(١١) تشريح النقد Anatomy of Criticism (برنستن، ١٩٥٦)، ص٣٥٤.

(١٢) ن. م. ، ص١٢٤.

(١٣) أساطير الهوية: دراسات في الأساطير الشعرية (نيويورك، ١٩٦٣)، ص٣٥. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology

(١٤) هارولد بلوم (محرر): نقد جون رَسْكِن الأدبي (غاردن ستي، نيويورك، ١٩٦٥)، ص١٦ من المقدمة. Harold Bloom, ed., The Literary Criticism of John Ruskin

(١٥) «وظيفة النقد» " The Function of Criticism " في مقالات مختارة

Selected Essays(لندن، ١٩٣٢)، ص٣٠.

(١٦) الشعر **La Poesia** (ط٤، باري، ١٩٤٦)، ص ١٣ - ١٤.

(١٧) هناك بحث مفصل للموضوع في كتاب إليزابيث شنايدر: كولرج والأفيون وقصيدة كبلاخان **Elizabeth Schneider, Coleridge, Opium, and Kubla Khan** (شيكاغو، ١٩٥٣)، خاصة ٢٢ وما بعدها.

(١٨) انظر التعليق في كتابي تاريخ النقد الحديث، ٣/١٥٩ وما بعدها، **History of Modern Criticism**، ورأي بودلير الذي اقتبسته ص٣٢٣.

(١٩) انتقاد الناقد **To Criticize the Critic** (لندن، ١٩٦٥)، ص٤١.

(٢٠) الخلق **L'Invention** (باريس، ١٩٣٨)، ص١٥٠. هناك ترجمة مختلفة في الإستطيقا **Aesthetics**، ترجمة رالف مانهايم (نيويورك، ١٩٦٤)، ص٦٩.

(٢١) يد الصبّاغ، ص٣٣. **The Dyer's Hand**

(٢٢) متنوعات (باريس، ١٩٤٥)، كذلك فن الشعر، ترجمة دنس فوليوت (نيويورك، ١٩٥٦)، ص٦٠. **Variete,** also in **The Art of Poetry,** trans. Denis Folliot

(٢٣) «صلاة من أجل الشيخوخة»، " A Prayer for Old Age " في طبعة القراءات المتباينة لقصائد وليم بتلر ييتس، **Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats,** ed. P. Allt and R. K. Alspach تحقيق ب أولت ور. ك. أولسباخ (نيويورك، ١٩٥٧)، ص٥٥٣.

(٢٤) آرثر كُسْلر، فعل الخلق Arthur Koestler, **The Act of Creation** (لندن، ١٩٦٤).

(٢٥) انظر المجموعة الطريفة بعنوان أشعار عن الشعر: إكليل المرآة، **Poems on Poetry: The Mirror's Garland,** ed. Robert Wallace and J. G. Taaffe تحرير روبرت والس وجيمس ج. تاف (نيويورك، ١٩٦٥).

(٢٦) دفـاعـا عن الجهـل Karl Shapiro, In Defense of Ignorance (نيويورك، ١٩٦٥)، ص٦، ١٨، ٣١ - ٣٢.

(٢٧) الشعر والعصر Randall Jarrell, Poetry and The Age (نيـويورك، ١٩٥٥)، ص٨١، ٨٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧.

(٢٨) تحقيق فريدريك فون هايك (شيكاغو، ١٩٤٢)، ص٢١. John Stuart Mill The Spirit of The age, ed. Frederick von Hayek

(٢٩) في الشعر والشعراء On Poetry and Poets ص١٠٣، ١٢٢، ١١٣، ١١٤، ١١٧.

(٣٠) «وظيفة النقد» " The Function of Criticism " "مقالات مختارة، ص Selected Essays ٢٥.

(٣١) عجلة النار The Wheel of Fire (لندن، ١٩٣٠)، ص١٩ من المقدمة.

(٣٢) «الناقد الكامل» " The Perfect Critic " " الغابة المقدسة، ص١٠. The Sacred Wood

(٣٣) «إلى لانسِلُتْ أندروز» For Lancelot Andrewes (لندن، ١٩٢٨)، ص١٢٠.

(٣٤) «موسيقا الشعر»، " The Music of Poetry " "في الشعر والشعـراء، ص٣٠. On Poetry and Poets

(٣٥) ت. س. إليـوت: نـدوة، T. S. Eliot : A Symposiun, ed. R. March and Tambimutti تحرير ر. مارج وتامبيموتي (لندن، ١٩٤٨)، ص٨٦.

(٣٦) «حـدود الـنقـد»، " The Frontiers of Criticism " " في الـشعـر والشعراء، ص١١٣. On Poetry and Poets

(٣٧) انظر «نقد ت. س. إليوت» " The Criticism of T. S. Eliot " "مجلة سيواني Sewanee Review ٦٤ (١٩٥٦)، ص٣٩٨ - ٤٤٣.

(٣٨) بحثا عن آلهة غريبة After Strange Gods (نيويورك، ١٩٣٤)، ص

.٦٧

(٣٩) جسد العالم **The World's Body** (نيويورك، ١٩٣٨)، ص١٩٨.

(٤٠) النقد الجديد **The New Criticism** (نورفك، كِنيتِكِت، ١٩٤١)، ص٣٠١، ٣٠٣.

(٤١) قصائد ومقالات **Poems and Essays** (نيويورك، ١٩٥٥)، ص١٠٠.

(٤٢) ن. م.، ص١٨٥، ١٤٧.

(٤٣) الأديب في العالم الحديث: مقالات مختارة: ١٩٢٨ - ١٩٥٥ ALLen Tate, **The Man of Letters in The Modern World : Selected Essays: 1928 - 1955.** (نيويورك، ١٩٥٥)، ص٢٠.

(٤٤) ن. م.، المقدمة، ص ٦ - ٧.

(٤٥) ن. م.، ص١٦٢ - ١٧٤.

(٤٦) كارل ماركس وفريدرخ إنجلز: في الفن والأدب، تحقيق مايكل لبشتس Karl Marx and Friedrich Engles, **Uber Kunst und Literatur**, ed. Michael Lipschitz (برلين، ١٩٤٨)، ص٩٠.



الفصل الرابع عشر

الدراسة الأسلوبية والبويطيقيا والنقد الأدبي*

أثارت مسألة الدراسة الأسلوبية ومكانها بين أنواع الدراسة الأخرى ومداها وحدودها الدقيقة قدراً كبيراً من النقاش. أما أنا فأعتقد أن البحث فيها إذا كانت الدراسة الأسلوبية تشكل علماً مستقلاً أم لا، وهو الرأي الذي يصر عليه هلمُوتْ هاتْسْفِلْد مثلاً، هو نوعٌ من الحرب الكلامية. فالاستقلال لا يمكن أن يكون تاماً في هذه الأمور لأن من الواضح أن الدراسة الأسلوبية تتناول اللغة، ولذا فلابد من أن تعتمد على اللغويات، وإذا افترضنا أنها تشمل دراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية، فلابدمن انهاتتصل بفن الشعر، أو بنظرية الأدب، وهي التسمية التي أفضلها لأنها تسمية تتفادى إمكانية حصر الدراسة بالمنظوم من الكلام، كما هي الحال غالباً في اللغة الإنكليزية، كما تتفادى أي إشارة إلى ما قد يعنيه فن الشعر من قيود وقوانين. ولا حاجة هناك للتدليل على الصلة الوثيقة بين الدراسة الأسلوبية واللغويات، فمن الواضح أن دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يُلِمَّ بالنَّحو بكل فروعه - بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة، بالصرف والتركيب وعلم المعاجم وعلم المعاني.

يمكننا، تسهيلاً لما نحن بصدده، أن نقسم الدراسة الأسلوبية الى حقلين منفصلين الى حد ما: دراسة الأسلوب في كل المنطوقات اللغوية، ودراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية الإبداعية. ويمثل النوع الأول تشارلز بالي وأتباعه، وهو يهدف إلى وصف كل الوسائل المستخدمة لتحقيق غاية تعبيرية معينة، أو لتحقيق ما تتوخاه من درجات التأكيد والصراحة. وهذا النوع من الدراسة يستمد

* العنوان الرئيس لهذا الجزء Stylistics, Poetics, and Criticism (p.p. 327 — 343) من كتاب Discriminations للمؤلف.

أدلته من كل الأفعال اللغوية، الشفوية منها أو التحريرية. ويقتبس بالي نفسه أمثلة من الأساليب الفنية، ولا يحصر نفسه بالاستعمالات الجماعية. ويعود هذا النوع من الدراسة إلى العصور القديمة ـ إلى أرسطو والبلاغيين الإغريق وكُونْتِليان ـ ضمن حدود لغة واحدة وبهدف التوصل إلى تعريف الأسلوب الجيد وتشجيع استعماله أو فرضه. وهذا الأسلوب عادة ما يكون أسلوباً إنشائياً وسطا يهدف إلى تحقيق الدقة والوضوح، أو أسلوبا خطابيا يهدف إلى الإقناع والتأثير العاطفي.

لكن جرت مؤخرا محاولات لمقارنة الأساليب في اللغات المختلفة وللتوصل إلى شيء يشبه الدراسات الأسلوبية المقارنة، خاصة في اللغات الفرنسية والإنكليزية والألمانية. وقد مارس باحثون جادّون من أمثال إدوارد فكسلر، وكارل فُسْلَر، وماكس دويجباين، وحتى ليو شبتزر نوعاً من المقارنات التي كثيرا ما كانت عشوائية تعسفية، وتوصلوا إلى نتائج لا تقوم إلا على النَّزر اليسير من الأدلة. فهذا ليو شبتزر يعتبر ما يدعوه «بتراكيب الأمر الواقع في اللغة الإسبانية» تعبيراً لغويا من الطوباوية الإسبانية، عن الإرادة الإسبانية التي تنظر إلى البعيد مع أنه يقتبس هو نفسه تركيبا مشابها يستعمل في اللغة الألمانية(١). أما بنجامن لي هورْفْ الذي قارن اللغة الإنكليزية بلغات هنود أمريكا، وبيَّن أن «بنية لغةٍ من اللغات تؤثر على طريقة فهم صاحبها للواقع»(٢) فقد تَرَكَ أثراً أعمق على اللغويين المعاصرين. ولكنني لا أظن أننا نستطيع هنا أن نتحدث عن الدراسة الأسلوبية بأي معنى مقبول من معاني الاصطلاح عندما ننظر في القضايا التي أثارها هورف، أو تلك التي أثارها إرنست كاسرر في كتاب **فلسفة الأشكال الرمزية**، منطلقا من خلفية فلسفية مختلفة. فهذه التأملات تفضي إلى دراسة الطرق التي نفهم بها العالم ونصنفه، أي إلى نظرية في المعرفة. إلى الإبستيمولوجيا، أو إلى الفلسفة المقارنة، أو إلى تصور للعالم يستخدم أدلة لغوية.

أخيرا، جرت محاولات لصياغة دراسات أسلوبية عامة: لدراسة الوسائل التي يفترض أنها تدخل في كل المقولات اللغوية بغض النظر عن اللغة المستخدمة. ولكنني لست مقتنعا بأن كتاب هربرت زيدلر Seidler **الدراسة الأسلوبية الألمانية**

(١٩٥٣) يمثل بداية طيبة للوضوع. فهو يحصر الأسلوب في التعبير عن العاطفة، عن «المزاج» الألماني الشهير Gemut، ويستمد أمثلته من اللغة الألمانية ويبتعد عن كل ما عداها تقريبا، ونادرا ما يميز بوضوح بين الأسلوب في أي وظيفة لغوية وبين الأسلوب في الاستعمالات الأدبية. غير أن التوصل إلى دراسات أسلوبية عامة يبدو أمراً لا غبار عليه مهما رافقه من صعوبات.

لكنني أرى أن الدراسة الأسلوبية بهذه المعاني - أي بوصفها دراسة للغة واحدة، أو كدراسة مقارنة، أو كدراسة عامة - هي جزء من اللغويات. ولست أرى ما يدعو إلى الاعتراض على ذلك إذا فهمنا اللغويات بهذا المعنى الواسع. ولم تَدَّعِ الدراسةُ الأسلوبيةُ، بالمعاني التي ذكرناها، الاستقلالَ إلا لأنَ بعضَ مدارسِ اللغوياتِ تهمل مثل هذه المشكلات إهمالا طوعيا. وأنا أذكر أن لِنَرْد بلومفيلد قال لي بصراحة إنه لا يهتم بالدراسة الأسلوبية، أو دراسة اللغة الشعرية، كما ظهر مِنْ أصحاب النظريات مَنْ عَدّوا دراسة الأسلوب أمراً ينتمي إلى المستقبل البعيد جداً(٣). ولكن الفراغ لابد من أن يملأ. وسواء أدعونا دراسة الأسلوب في اللغة فرعاً خاصا من فروع اللغويات أو علماً قائماً بذاته،فإنها ستجتذب كل من يفكر في اللغة واستعمالاتها.

لكن المشكلة تختلف بمجرد أن نركز همنا على دراسة الأسلوب الأدبي، أي على الأسلوب في الأدب الإبداعي، ذي الوظيفة الإستطيقية، خاصة في الشعر، إذ تثور عندئذ مسألة طبيعة الأدب، وطبيعة التأثير الإستطيقي والاستجابة الإستطيقية. ويتعين على دراسة الإسلوب عندئذ أن تعالج قضية فن الشعر ونظرية الأدب. ولست بحاجة هنا إلى أن أبحث كل المناهج التي قد يتبعها تحليلٌ أسلوبيٌّ كهذا. لكن لا بأس من ذكر بعض التقسيمات والاختيارات الواضحة. فهناك بادىء ذي بدء تحليل العمل الفني المفرد. وقد يمضي ذلك التحليل بشكل منظم إلى تفصيل القول في نحو ذلك العمل - أي إلى الوصف المفصل لنواحيه التي تؤدي معاً إلى تحقيق الأهداف الإستطيقية فيه. أو إلى ملاحظة المزايا التي يتصف بها العمل، كلٍ على حدة، والتي يمكن مقارنتها مع مزايا اللغة غير

الإستطيقية، أو التي يمكن تقصّيها إلى ذهن الكاتب لتفسير ظهورها في أعماله تفسيراً يتتبع أصولها.

وقد نشير في هذا المجال إلى كتاب ككتاب **الدون كيخوته كعمل فنّي لغوي (١٩٢٧) لهلموت** هاتْسفِلْد كمثال على التحليل المنظم لعمل مفرد. وقد نشير إلى العديد من الكتّاب الذين تحدثوا مؤخراً عن مجافاة النصوص الشعرية لقواعد اللغة، أو عن ميلها إلى استخدام نحو مضاد، مع أنني اتفق مع إدوارد ستانكيفج Stankiewicz حين يقول إنه «ليس هناك ما يدعو اللغة الشعرية لأن تنتهك أياً من قواعد اللغة لتبقى كما هي، أي لتظل نوعاً من التعبير اللغوي الذي يتصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب»(٤). ولا يمكنني في هذا السياق أن أفعل أكثر من الإشارة إلى كتابات شبتزر المبكرة التي تحاول إرجاع المزايا الأسلوبية إلى ما يفترضه من اتجاهات ذهنية لدى الكتاب الذين يدرسهم ـ مستعينا أحيانا بافتراضات سيكولوجية، كما يفعل مثلاً حين يبحث في تردد كلمات مثل «الدمَ» و«الجراح» في كتابات هنري باربوس، أو بأفكار فلسفية يجدها مضمنة في أعمال كتابه، كما يفعل حين يقول إن تكرار تعبير «لأن» في كتابات شارل ـ لوي فليب يدلّ على الإستسلام للقدر عنده(٥).

لكن تحليل العمل الفني الفرد سرعان ما يتسع ليشمل أعمال الكاتب كلّها لأن الخصائص التي نلاحظها في عمل من أعماله تنتشر في بقية أعماله في معظم الأحيان. ومن الممكن التعرف على أسلوب كاتب مثل توماس كارلايل، أو هنري جيمس ووصفه بسهولة. ويعتبر كتاب فرانْتس دورنْسيف (أسلوب بندار ١٩٢١)، وكتاب وليم ك. ومست (**أسلوب ساميول جونسون النثري ١٩٤١**)، وكتاب فكتور فينوغرادوف (**أسلوب بوشكين ١٩٤١**) أمثلة رفيعة المستوى على الوصف المنظم لأسلوب كاتب بعينه. لكننا نستطيع المضي إلى ما بعد أعمال الكاتب الفرد لندرس مجموعة كاملة من الأعمال تنتمي إما لنوع من الأنواع الأدبية وإما لفترة تاريخية محددة، بلغة وطنية واحدة، أو بلغات تنتمي لبلاد مختلفة، وما أكثر العلاقات الممكنة في هذا المجال. لقد درس إرخ آورباخ في

كتاب **المحاكاة**(١٩٤٦) أساليب قطعٍ اختارها من الأدب الغربي بدءاً بهوميروس وانتهاءً ببروست من أجل أن يستعملها كنقاط انطلاق تمكنه من التعليق على التاريخ الفكري الاجتماعي، وعلى المفاهيم المتغيرة عن الواقع والوضع الإنساني. وقد جمع كتاب ستيفن أُلمان عن **الأسلوب في الرواية الفرنسية** (١٩٥٧) بين مختاراتٍ من الرواية بحَسَب تسلسلها التاريخي وبين التأملات النظرية. وتقصَّت الآنسة جوزفين مايلز في كتاباتها الكثيرة تطور بعض الوسائل الفنية على مرّ تاريخ الشعر الإنكليزي(٦). واستهدف مورِسْ و. كُرول في مقالته «أسلوب الباروك في النثر الإنكليزي» (١٩٢٩) أن يستخلص مميزات أسلوب إحدى فترات الأدب الإنكليزي، بينما تتبع بحثاه الآخران «النثر الأتيكي في القرن التاسع عشر» و«النثر الأتيكي: لِبْسِيَسْ ومونتاني **وبيكون**»أسلوباً معيناً في ثلاث لغات(٧). وتبدو هذه جميعا مواضيع ومناهج مشروعة نجحت في أداء ما استهدفت أداءه، ألا وهو وصف المميزات الخاصة بعمل من الأعمال، أو بالأعمال الكاملة لمؤلف من المؤلفين، أو بمجموعات من الأعمال، أو الأنواع الأدبية، أو الأنماط عن طريق تحليل أسلوبها اللغوي. ولست أرى وجه الصواب في اعتراض لويس ت. مِلِك Milic على محاولة قام بها جيمس ر. سَذَرلند لتعريف نثر فترة عودة المَلَكية(٨). ربما كانت بعض التفاصيل في تحليل سذرلند خاطئة، ولكن ما رمى إليه أمر مقبول، بل مرغوب فيه، مثلما هي الحال بالنسبة للمحاولة التي جرت لتحديد صفات أسلوب الشعر الألماني القديم والتي قام بها **ريشارد هاينزل** منذ عام ١٨٧٥، R. Heinzel أو لدراسة الإنطباعية الألمانية التي أبدعت بها لويزة ثون Thon أيما إبداع(٩).

لقد قيل باستمرار إن هذا النوع من الدراسة الأسلوبية يلغي الحاجة إلى النظرية الأدبية والبويطيقا، وإن الدراسة الأسلوبية هي البويطيقا، وإن الدراسة الأدبية، إذا اعتبرنا الدراسة الأسلوبية جزءا من اللغويات، هي جزء من اللغويات. وقد عبر رومان ياكبسن عن هذه الدعوى بقوة حين قال: «بما أن اللغويات هي العلم الشامل للبنية اللغوية، فإن البويطيقا تعتبر جزءاً لا يتجزأ من

اللغويات»(١٠). وقال داماسو ألونسو، منطلقاً من مسلَّمات مختلفةٍ تماماً في كتابه **فن الشعر الأسباني** «إن الدراسة الأسلوبية هي كلُّ ما هنالك من علمٍ أدبي»(١١). لكنني أرى أن هذا الرأي خاطىء. أنا آخر من ينكر أهميةَ اللغوياتِ الهائلةَ في دراسةِ الأدب - في دراسة الأنماط الصوتية التي يستحيل إجراؤها دون استعمال مفهوم الصوت الدالّ، وفي دراسة الإيقاع والأوزان، وفي دراسة المفردات والتراكيب النحوية، ولربما حتى في دراسة البنى اللغوية التي تتجاوز حدود الجملة، مثلما حاول ساميول ر. لِفِنْ أن يثبت في كتاب **البنى اللغوية في الشعر** (١٩٦٢). غير أنني لا أفهم كيف تستطيع مناهج اللغويات أن تتعامل مع الكثير من المميزات في العمل الأدبي الذي لا يعتمد على صيغ كلامية محددة.

أنا أسلم منذ البداية بأن كل تفكيرنا، وهذا يشمل تفكيرنا حول الأدب من دون شك، يتم بواسطة اللغة وأن العمل الأدبي لا يُدْرَك إلا من خلال لغته. وقد وجدت ما قام به رومان إنغاردن من تحليل ظواهري في **العمل الأدبي** (١٩٣١) مفيداً جداً حول هذه النقطة. إذ أن مفهومه الخاص بالتنظيم الطبقي للعمل الفني يرينا أن ذلك العمل يحتوي على طبقة صوتية أساسية تنشأ منها وحدات معنى تعكس لنا بدورها عالماً من الأشياء (لا تتطابق بالطبع مع الأشياء التي نجدها في العالم الحقيقي)، وهذه لها مكانتها الخاصة بها ويمكن وصفها وصفاً مستقلا عن الطبقة اللغوية التي نتعرف عليها من خلالها. ويزودنا تاريخ الأدب العام بأدلة كثيرة على صحة هذا الرأي. فالموتيفات والثيمات والصور والرموز والحبكات والخطط التأليفية والأنماط التي نجدها في الأنواع الأدبية، وأنماط الشخصيات والأبطال، والصفات التي تتصف بها الأعمال الأدبية، كالمأساوية والكوميدية، وتلك التي تتناول المواضيع الجليلة والمضحكة: هذه كلها أمور يمكن بحثها، وقد بحثت فعلا بحثا مفيدا دون الالتفات إلى الصياغات اللغوية إلا في أقل الحدود. وتكفي حقيقة أن كبار الشعراء والكتاب - هوميروس، فرجيل، دانتي، شكسبير، غوته، تولستوي، دستويفسكي - كان لهم تأثير هائل من خلال ترجمات غالبا ما كانت ضعيفة مهلهلة لا تكاد تعطي أي فكرة عن خصائص

أساليبهم لإثبات الاستقلال النسبي للأدب عن اللغة. واستنكار البحث، الذي هو عماد الدراسة الأدبية، بحجة أنه لا يهتم، أو يكاد لا يهتم بالنسيج اللغوي للعمل الأدبي، معناه استنكار الغالبية العظمى من الدراسات الأدبية الجادة. وليس صحيحا أن هذا الاستنكار لا يلغي إلا التقويمات الانطباعية والآراء المبتسرة والأذواق الفردية. وفي ظني أن كل ذلك يدل دلالة كافية على ضرورة وجود دراسات في البويطيقا على المستوى العالمي. لكن قد ندعم هذا الزعم أيضا بقولنا إن بعض القضايا التي تثيرها البويطيقا هي أيضا قضايا في الإستطيقا العامة (وليس الأدب وحسب)، وهي لهذا لا تقع تحت طائلة الدراسات اللغوية والأسلوبية. وقد أشير إلى التمثيل الإيمائي الذي قد يكون جزءاً من فن المسرحية، أو إلى الحبكة، أو الثيمات، أو الموتيفات وإلى الصور المستخدمة في الأفلام الصامتة، والتي غالبا ما تكون مفهومة ومؤثرة استطيقيا دون الرجوع إلى ما يرافقها من شروح مكتوبة. وقد يعتمد الفيلم على حبكات وثيمات وموتيفات وصور نشأت أصلا في الأدب. ونحن نعلم بالمشكلات والقضايا التي تنشأ من تحويل الروايات والمسرحيات إلى أفلام، ولكن تحويلها يثبت أن الوسائل والفنون الأدبية يمكن نقلها إلى واسطة تعبيرية غير لغوية. ولقد يقال بطبيعة الحال إنه لا التمثيل الإيمائي، ولا الأفلام السينمائية ينتميان إلى الأدب. ولكن تداخل الوسائل والطرق الفنية ما بين الفنون المختلفة يؤيد ما نذهب إليه من أن العمل الفني ليس مجرد عمل فني قوامه الكلمات أو اللغة، إذا ما شئنا استخدام عنوان المرجع المعروف الذي كتبه فلفغانغ كايزر.

إن من الممكن أن يَكْتُبَ المرء تاريخاً للأشكال الروائية، كما فعل كل من روبرت شولز وروبرت كُلِغ في طبيعة الرواية (١٩٦٦)، وهو كتاب لا تكاد تجد فيه أثرا لِلُغَةِ القصة. ومن الممكن أن يَكْتُبَ تاريخا لثيمات أو لأساطير مثل أسطورة بروميثيوس، كما فعل ريمون تروسون في دراسة له تثير الإعجاب(١٢). ومن الممكن أن يتتبع المرء صورة الجنّة الأرضية من خلال الآداب المختلفة، كما فعل أ. بارتْلِتْ جاماتي مؤخراً(١٣). ومن الممكن أن يناقش المرء طبيعة المأساة أو

الكوميديا دون النظر في أسلوب سوفوكليس أو شكسبير أو أرستوفانس أو موليير. هذه حقائق ينكرها بعض مروجي الدراسة الأسلوبية التي لا يعترض عليها أحد. غير أن دعوتهم إدراج هذه الأنواع من الدراسة ضمن الدراسة السيكولوجية، أو تلك التي تتناول تاريخ الثقافة تبدو لي شديدة التطبيق. لا شك في أن بعض القضايا التي تثيرها تلك الدراسات تتداخل مع ما يجاورها من دراسات. إذ لا يستطيع المرء أن يبحث في طبيعة المأساة دون الإشارة إلى الدين والطقوس، ولا يستطيع أن يفصل تاريخ الأشكال القصصية عن قضايا مثل مكانة الراوي، أو طبيعة الجمهور المخاطَب في لحظة من لحظات التاريخ. ولقد كنتُ دعوتُ باستمرار إلى التركيز بشدة على دراسة العمل الفني نفسه، وقد أكون ربما بالغتُ في التفريق بين الطرق الداخلية والخارجية في تناول الأدب. لكنني لا أزال عند رأيي، وهو أن هناك الكثير من القضايا الأدبية حقاً مما لا يصله تحليل الأسلوب كلغة. وتشكل هذه الأمور قدراً هائلا من المعرفة التي يمكن أن ندعوها البويطيقا أو النظرية الأدبية. ولابد من التأكيد على أن البويطيقا هذه، وهي علم يتجاوز حدود اللغة الواحدة لأنه عالمي المجال، هي علم تجريبي يهتم بمتعدّدٍ تاريخي لا يؤدي إلى نظام فكري بالمعنى الذي يمكن أن تؤدي به الدراسة اللغوية إلى تشييد نظامٍ فكري. ولقد كانت محاولة نورثرب فراي لإقامة مثل ذلك النظام في تشريح النقد (١٩٥٧) مقضياً عليها بالفشل منذ البداية مهما بلغ من تشابك خطوط أنماطه ورموزه وأنواعه الأدبية وأساطيره ومن حذقه في ربطها معا. ولقد أصاب هيوغو فريدرخ عندما قال في معرض رفضه مطامح مشابهة داعبت خيال البنيوية الفرنسية الجديدة. «إن أي نظام يقصد منه تفسير كّل الظواهر الأدبية باعتبارها علاقات وروابط داخلية محدودة لا يمكن أن يوجد»(١٤).

أنا أعلم أن اصطلاح الأسلوب قد استخدم بمعنى يتجاوز مفهوم الأسلوب كلغة، خاصة في الحركة التي تدعي البحث الأسلوبي Stilforschung وأن هذا الاستخدام قد أثر على ما حصل في إيطاليا وإسبانيا من تطورات تأثيرا كبيرا. فقد قال المرحوم ألرخ ليو إن كل ما يصنع الكيف (لا الـ«لماذا») في العمل الفني هو

الأسلوب ـ ولا ينحصر ذلك في التعبير اللغوي، بل يشمل البنية ككل والشخصيات والمواقف وحتى الحبكة والأحداث. (١٥) أي أن الأسلوب هو الشكل أو أنه العمل ذاته. وهذا هو رأي بندتو كروتشه في الأساس رغم أن كروتشه الذي ينطلق في تفكيره من منطلق أحادي جامد ينتهي إلى القول إن الأسلوب مرادف للشكل أو التعبير، ولذا فهو اصطلاح زائد عن اللزوم. (١٦)

عاد اصطلاح الأسلوب، حسب هذا المفهوم للدراسة الأسلوبية، إلى الدراسة الأدبية، بعد أن كان قد تحول من معناه الأصلي (المستمد من آلة الكتابة Stylus، واستعمل في مجالي فن العمارة والنحت، ويبدو أن فنكلمان في كتاب **تاريخ الفن في العصور القديمة** (١٧٦٤) كان أول من وصف المراحل المختلفة من مراحل أسلوب الفن اليوناني، وقد ترسخت مصطلحات مثل القوطية، وعصر النهضة، والباروك، والروكوكو في تاريخ الفن، ثم انتقلت منه إلى الأدب. وقد بينت ذلك بالتفصيل في بحثي الخاص بتاريخ اصطلاح الباروك، (١٧) ويمكن عمل الشيء نفسه مع بقية المصطلحات المشتقة على غرار مصطلحات التاريخ الفني، ولقد كان تأثير كتاب هاينرخ فلفلن **أسس تاريخ الفن** (١٩١٥) على الدراسات الأدبية قويا بشكل خاص في ألمانيا، ولكن يكفينا أن نشير إلى كتب مثل كتاب ولي سايفر **أربع مراحل في تطور أسلوب عصر النهضة** (١٩٥٥)، وكتابه **من الروكوكو إلى التكعيبية** (١٩٦٠)، أو كتاب روي دانيل **ملتون بين التأنق والباروك** (١٩٦٣) لنرى أن هذا المعنى لا يزال شائعا وناجحا جدا لأنه يستند إلى إحساسنا بوحدة الفنون أو بوحدة روح العصر، وبتطور الفنون الذي يروق لنا أن نراه وكأنه تطور واحد مهما بلغ من بعد التشابهات والتوازيات التي نجدها مابين الفنون عن الإقناع لدى إنعام النظر فيها. والمفهوم اللغوي للأسلوب هنا لا يجد له مكانا، ولست أنوي هنا أن أناقش القضايا التي يثيرها مثل هذا الاستخدام للكلمة لأنني حاولت انتقاده من قبل، ربما بقدر مبالغ فيه من الصرامة. (١٨)

لقد افترضت في كل ما بينته من الفروق بين أنواع الدراسة المختلفة أن البويطيقا والدراسة الأسلوبية نوعان وصفيان من الدراسة يهدفان إلى الملاحظة

والتصنيف وتحديد المميزات التي نجدها إما في الأسلوب اللغوي وإما في الوسائل اللغوية المستخدمة في الأدب، ولاشك في أن ذلك هو ما **يطمح** إليه عصرنا العلمي : فالموضوعية، وتفادى الأحكام التقويمية، والامتناع عن النقد هي المنهج السائد. ولقد أكد لنا سول سابورتا أن «اصطلاحات القيمة والغرض الأستطيقي إلخ» لا تنتمي إلى مصطلحات العالم اللغوي. (١٩) ويكفي للتدليل على ذلك شيوع المناهج الكمية في دراسة الأسلوب، سواء أكانت هذه المناهج تعتمد على الإحصاء، أو على الحاسب الآلي [الكمبيوتر]. وأنا شخصيا لست من أعداء هذه المناهج، ولكنني أشك في كفايتها بالنسبة لبعض المشكلات، وأرفض اعتبارها الدواء لكل داءٍ. فالعلاقات الكمية تثبت وجود وظائف تعتمد على بعضها البعض، لابد من أن نجدها في كّلية العمل الفني، لكنها لا تحدد معناه الرئيس وأهميته التاريخية والاجتماعية والإنسانية بشكل عام. لكن هناك من الباحثين من قد يظن أنهم يكرهون الطريقة الكمّية في البحث يرفضون أخذ الأحكام التقويمية بنظر الاعتبار. فقد قال نورثرب فراي مثلا في المقدمة الجدلية لكتابه تشريح النقد (١٩٥٧) ذي الأثر البعيد «إن دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويمية»، «وأن النقد يجب أن يمضي قدما نحو سعة في الأفق لا تفرق بين الغث والسمين». (٢٠) وأشار ألرخ ليو، الذي تختلف خلفيته عن خلفية نورثرب فراي تماما، بما يشبه الرعب إلى خطر زحف التقويم إلى منهجه في الدراسة الأسلوبية. (٢١) ومن السهل استكثار الأمثلة من هذا النوع. أما أنا فأرى أن فكرة إفراغ الدراسة الأدبية من أي مستوى كان من النقد بمعنى التقويم والحكم مقضي عليها بالفشل. فمجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هو حكم نقدي، رغم أن هذا الحكم قد يكون موروثا وقبل دون تمحيص. إذ أن الاختيار تم بناء على أحكام تقويمية سابقة قام بها القراء والنقاد، بل والأساتذة. ولا يمكن أن تتم دراسة أي عمل فني دون اختيار الخصائص التي نود بحثها وزاوية النظر التي سوف نعالجه من خلالها. أي أننا نوازن ونمحص ونقارن ونختار في كل خطوة نخطوها.

كذلك لا يمكننا أن نتفادى تفضيل بعض الكتاب على بعضهم الآخر. أنا أفهم الاستياء من المفاضلات القائمة على معيار واحد وأتعاطف مع السخرية التي صبّها كل من ت. س. إليوت ونورثرب فراي (الذي استعار كناية إليوت) على سوق الأسهم الأدبية: «لقد عاد ذلك المستثمر الثري ت. س. إليوت إلى شراء أسهم ملتون بعد أن تخلص منها في السوق، أسهم دَنْ وصلت أعلى سعر لها ولعلّها مقبلة على الانخفاض، ولربما تحسنت أسهم تنسن قليلا، أما أسهم شلي فلا تزال ضعيفة». (٢٢) نعم، قد تصدمنا فجاجة بعض الأحكام حول كتاب الطبقة الأولى وكتاب الطبقة الثانية، حول من هو جيد ومن هو أجود ومن هو الأجود. لكن الظن بأن بوسعنا إدارة الظهر لمشكلة الكتب المعتمدة في الأدب ضرب من الوهم. وهذه المشكلة بحثها في تطورها التاريخي إرنست روبرت كورتسيوس في الآداب الأوروبية الرئيسة. (٢٣) وقد قلت أنا نفسي في معرض محاولتي دحض النسبية التاريخية التي نادى بها باحث ممتاز مثل إرخ آورباخ «إن هناك اتفاقا واسعا على ما هي عيون الأدب، على الكتب الأدبية المعتمدة الرئيسة». (٢٤) فهناك فرق لا يمكن نكرانه بين الفن العظيم والفن السقيم: بين «قصيدة حول مزهرية إغريقية» وقصيدة تنشرها جريدة محلية، بين أنا كارينينا لتولستوي وبين قصة تنشرها مجلة قصص رومانسية حقيقية. أما النسبيون فينأون بأنفسهم عن قضية الشعر السقيم. ولقد اضطر نورثرب فراي للاعتراف أن «ملتون أغنى وأجدى للدراسة من شاعر مثل بلاكستون». وكثيرا ما أدلى فراي بأحكام تقويمية. فهو يقول في كتابه المذكور إن مسرحية الطيور لأرستوفانس «أعظم مسرحياته»، ويدعو كتاب روبرت بيرتن تشريح الماليخوليا «أعظم أهجية منبيه* باللغة الإنكليزية كتبت قبل سويفت». (٢٥)

---

* أهجية منبيه : Menippean Satire .

نوع من الأدب الهجائي الذي ينسب إلى الفيلسوف مِنِبّس Menippus من أتباع الفلسفة الكلبية، وهي تطور من الشعر الهجائي غلب عليه النثر في أشكاله المتأخرة رغم أنه كثيرا ما يمزج النثر والشعر. والأهجية المنبية، كما يصفها نورثرب فراي في التشريح (Anatomy, P. =

إن علينا أن نواجه مشكلة النقد كتقويم لأن علينا أن ندرك أن العمل الفني ليس مجرد تجميع لحقائق أو خصائص محايدة بل هو بطبيعته شيء مشحون بالقيم. وهذه القيم لا يقتصر عملها على أن تصبح جزءا من بنية، حسبما تقول ظواهرية رومان إنغاردن الهوسرلية. فمجرد إدراكي أن بنية ما هي عمل فني تتضمن حكما تقويميا. والوصف الأدبي والتقويم أمران لا ينفصلان، إذ لا ينمو التقويم من الوصف فحسب، بل هو مفترض ومضمن في عملية الإدراك نفسها. وقد قبل مؤخرا ي. د. هيرش الإبن في بحثه «التقويم الأدبي كمعرفة» رأيي في القيمة والمعرفة مع أنه كان قد خالفني من قبل حول نظرية التفسير وبين مدى اتفاق هذا الرأي مع رأي كانْت. والأحكام التقويمية، بكلماته هو، «مضمنة بالضرورة في العلاقة القائمة بين المعاني وبين المواقف الذاتية المتصلة بها». (٢٦)

وهكذا نجد أن علينا أن نواجه مسألة ما إذا كان الأسلوب، أو أي أسلوب معين، أو أي وسيلة أسلوبية أمر يصلح لأن يكون معيارا للقيمة الإستطيقية. إذا أخذنا الأسلوب كشيء منفصل عن كلّية العمل الفني فإنه لا يصلح، لقد تحكمت معايير القدرة على التوصيل في الأوصاف التقليدية للأسلوب، معايير مثل الوضوح والحيوية والقدرة على الإقناع، إلخ- وهي كلها تصنيفات بلاغية لا يمكنها بحد ذاتها أن تخلق القيمة الفنية لنص من النصوص. فالغموض والإبهام ومجافاة المنطق، وحتى الرتابة قد تسهم في بعض الحالات في خلق القيمة الإستطيقية. كذلك لا يمكن لوجود خاصية من الخصائص الأسلوبية المحددة أن تخلق القيمة الفنية لنص من النصوص. فالمبالغة قد تكون فعالة من الناحية الفنية. ولا يفضي النسيج الصوتي الكثيف إلى قيمة شعرية عالية بالضرورة. لقد

=

(309 لا تتناول البشر بقدر ما تتناول اتجاهاتهم الفكرية ولا تركز على نواقضهم الاجتماعية بقدر ما تركز على اتجاهاتهم الفلسفية نحو الحياة، ولذا فإن الأهجية المنبيه «تشبه الاعتراف في قدرتها على معالجة الأفكار والنظريات المجردة وتختلف عن الرواية في خلق الشخصيات، إذ تكون فيها الشخصيات أقل واقعية، ويقصد منها أن تمثل الأفكار التي خلقت لتعبر عنها». [المترجم]

استشهد أحدهم ـ بحق ـ بقصيدة «الغراب» لبو باعتبارها مثالا بارزا على «الابتذال في الأدب»، (٢٧) إذ أن أنماط قوافيها وأصواتها المعقدة لا تحيلها إلى قصيدة جيدة. وهناك الكثير من القصائد التي تدل على مقدرة فائقة في النظم في الكثير من اللغات دون أن تكون ذات قيمة إستطيقية كبيرة. كذلك لا يمكن للمفردات، أو المحسنات البديعية الخاصة، أو المطابقات النحوية، أو تراكيب الجمل أن تخلق القيمة الإستطيقية. أنا من المعجبين بالبراعة التي أبداها كل من رومان ياكبسن وكلود ليفي شترواس عندما حللا سونيتة بودلير «القطط». (٢٨) فقد بينا التوازيات والتطابقات والتكريرات والمقابلات بشكل مقنع، ولكنني لا أرى أنهما أثبتا، أو أنه كان بإمكانهما أن يثبتا أي شيء عن قيمة القصيدة الإستطيقية. لذا فإنني أتفق مع مايكل رفاتير حين يقول: «لا يعطينا التحليل النحوي لأي قصيدة أكثر من نحو تلك القصيدة». (٢٩) وقد كان ياكبسن نفسه قد بين منذ وقت طويل أن عنصر المجاز الذي يقال إنه عنصر لا غنى عنه في الشعر، يمكن التخلي عنه أحيانا، أو الاستعاضة عنه بالمجاز المرسل أو بالأصداء النحوية والمقابلات. (٣٠) وقد مثل ياكبسن بقصيدة «كنت قد أحببت» باعتبارها قصيدة تخلو من الصور الشعرية، وقد أضيف أنا قصيدة «نحن سبعة» لوردزورث، وقصيدة «أنا أحب كل الأشياء الجميلة، أبحث عنها وأعبدها» لروبرت برجز، وهما قصيدتان لا ينكر أحد قيمتهما الإستطيقية. قد ندعو هذا النوع من الشعر شعر التصريح، وهو الاصطلاح الذي استخدمه مارك فان دورن لأول مرة للدفاع عن شعر درايدن. (٣١) لكن يمكن القول إن الشعر كلّه مجازي لمجرد كونه شعرا، لغة، محاكاة، وليس حياة، وهو رأي فصَّل القول فيه كل من وليم ك. وِمْسَت، وكْلِيانث بْرُكس في خاتمة كتابهما النقد الأدبي: تاريخ موجز. ولكن يبدو لي أن استعمالهما لكلمة المجاز يختلف عن الاستعمال المألوف، لأنهما يعتبران العمل الفني كلّه مجازا فيقولان «إن المجاز هو العامُّ المجسَّد أو الذي يبدو مجسَّدا». (٣٢)

أستنتج مما تقدم أنه لا يمكن أن يقوم التقويم الشامل على أساس التحليل

اللغوي أو الأسلوبي فحسب رغم أن النسيج الصوتي المعقد، والبنية النحوية المتماسكة، والشبكة الكثيفة من الكنايات الفعالة قد تسهم في القيمة الإستطيقية الكلّية للعمل الفني. كذلك لا يمكن أن يفضي أي معيار مستمدّ من مصدر العمل إلى قيمة إستطيقية. ولا يؤدي تعرُّف ليو شبتزر الفطن على الخصائص السيكولوجية عند الكاتب، وهي الخصائص التي يلاحظها في عاداته الأسلوبية، إلى تحديد القيمة الإستطيقية في أعماله. بل على العكس من ذلك، نشعر أن شبتزر غالبا ما يبالغ في تقويم كتّاب محدودي القيمة من أمثال شارل ـ لوي فليب، أو جول رومان لأنه استطاع أن يثبت مثل تلك العلاقات بين العقل والكلمة. كذلك بالغ رومان ياكبسن في تقويم قصائد مكّنته من تحليل أصواتها أو نحوها، أو أعجبته لأنها تُجري تجارب لغوية، مما أدى بياكبسن إلى الإخلال بالمنظور الخاص بتاريخ الشعر الحديث. وقد جعله ميلُه الخاص للشعر الذي يتلاعب باللغة يُعلي من شأن هذا النوع من الشعر على حساب التراث الشعري العظيم. وجعله يفضل المدرسة المستقبلية على المدرسة الرمزية باستمرار.

إن علينا أن نصبح نقاداً بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلّية لابد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني. ولذا فلا يمكننا تجاهل المعنى الذي أعطاه غوته لكلمة الأسلوب في أول مقالة كتبها بعد عودته من إيطاليا تحت عنوان «المحاكاة الساذجة، العادة، الأسلوب» (١٧٨٨). فقد قال إن «المحاكاة» هي أدنى مرحلة من مراحل الفن: وتنشأ العادة عندما يعبّر الفنان عن نفسه، أما «الأسلوب» فهو فوق المحاكاة الموضوعية والعادة الذاتية. ذلك «أنه يقوم على أعمق أسس المعرفة، على جوهر الأشياء، بقدر ما تتاح لنا معرفة ذلك الجوهر بواسطة الأشكال المرئية المحسوسة». والأسلوب هو المصطلح الذي ندعو به أعلى مرحلة وصلها الفن، أو يمكن أن يصلها». (٣٣) والأسلوب بهذا المعنى مطابق للفن العظيم. أي أنه مفهوم نقدي، ومعيار تقويمي.

(١) « بنية الأمر الواقع في اللغة الإسبانية». «Die **fait- accompli** Dar-stellung im Spanischen».

في دراسات أسلوبية : **Stilstudien**

(ميونخ ، ١٩٢٨)، ص٢٥٨ ـ ٢٨٩ ، أما الاقتباس فيرد على ص٢٨٩ .

(٢) اللغة والفكر والواقع، تحرير جون ب. كارول (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٥٦)، ص٢٣ . **Language, Thought, and Reality,** ed. john B. Carroll.

(٣) مثلا جورج ل. تراغر وهنري لي سمث: موجز تركيب اللغة الإنكليزية George L. Trager and Henry Lee Smith, **An Outline of English Structure** (نورمن، أوكلهوما، ١٩٥١)، ص٨٦ ومابعدها.

(٤) «اللغويات ودراسة اللغة الشعرية» Edward Stankiewicz, «Linguistics and The Study of Poetic Language» في الأسلوب في اللغة **Style in Language,** ed. Thomas E. Sebeok تحرير توماس ي. سيبيوك (بوسطن [كذا، والصحيح كيمبرج، ماساشوستس]، ١٩٦٠)، ص٧٠.

(٥) دراسات عن هنري باربوس Leo Spitzer, **Studien zu Henri Barbusse** (بون، ١٩٢٠)، و«الحوافز شبه الموضوعية عند شارل لوي فليب». «Pseudoobjektive Motivierung bei Charles- Louis Phillipe»

دراسات أسلوبية، ٢/١٦٦ ـ ٢٠٧ **Stilstudien**.

(٦) مثلا الفترات والأنماط في الشعر الإنكليزي (بيركلي، ١٩٦٤)

. Josephine Miles, **Eras and Modes in English Poetry**

واستمرارية اللغة الشعرية (نيويورك، ١٩٦٥) **The Continuity of Poetic Language**

(٧) جمعت هذه الدراسات في كتاب بعنوان الأسلوب والبلاغة والإيقاع (برنستن، ١٩٦٦). Morris W. Croll, **Style, Rhetoric and Rhythm**

(٨) «ضد تنميط الأساليب» Louis T. Milic, «Against The Typology of Styles» في مقالات في اللغة والأدب، تحرير سيمور جاتسن وساميول ر. لفن **Essays on the Language of Literature,** ed. Seymour Chatman & S. R. Levin (بوسطن، ١٩٦٧)، ص٤٤٢ - ٤٥٠.

(٩) حول الأسلوب في الشعر الألماني القديم (ستراسبورغ، ١٨٧٥)، Richard Heinzel **Uber den Stil der altgermanischen Poesie** لغة الانطباعية الألمانية (ميونخ، ١٩٢٨). Luise Thon, **Die Sprache des deutschen Impressionismus**

(١٠) الأسلوب في اللغة **Style in Language,** ed. T. E. Sebeok تحرير سيبيوك، ص٣٥٠.

(١١) مدريد، ١٩٥٠، ص٤٢٩. أنا أعلم أن دون ألونسو يستعمل Damaso Alonso, **Poesia espanola** اصطلاح «الدراسة الأسلوبية» Stylistics بمعنى واسع جدا. انظر مايقوله في اللحظة الحرجة: مقالات في طبيعة الأدب (لندن، ١٩٦٤، ص١٤٩.

The Critical Moment: Essays on The Nature of Literature

(١٢) بروميثيوس في الأدب الأوروبي (جزءان، جنيف، ١٩٦٤)، Raymond Trvosson, **Le Theme de Promethee dans la littera-ture europeenne** ودفاعه في الدراسات الموضوعية(الثيمية): مقال في المنهج

(بـــاريس، ١٩٦٥). Les Etudes de themes: Essai de methodologie.

(١٣) الجنة الأرضية والملحمة في عصر النهضة (برنستون ١٩٦٦). A. Bartlett Giamatti, **The Earthly Paradise and The Renaissance Epic**

(١٤) « البنيـويـة والبنيـة من وجهـة نـظر علم الأدب» Hugo Friedrich, «Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschftlicher Hinsicht» في عصر التنوير الأوروبي: هربرت ديكمان في عيـد ميلاده الستين (ميونخ، ١٩٦٧)، ص٨١. **Europaische Aufklarung**, Herbert Dieckmann zun 60. **Geburststag**

(١٥) البحث في الأسلوب والـوحدة الشعـرية (ميـونخ، ١٩٦٦)، ص٣٠. Ulrich Leo, **Stilforschung und dichterische Einheit**.

(١٦) الإستطيقا **Estetica** (ط٨، باري، ١٩٤٥)، ص٧٩.

(١٧) ١٩٤٦، أعيد نشر هـذه الدراسـة في كتابي مفـاهيم نقديـة (نيوهيفن، ١٩٦٣)، **Concepts of Criticism**، مع إضافة لها (١٩٦٢) تضم بعض الإضافات والتصويبات.

(١٨) انظر الفصل المعنون «الأدب والفنون الأخرى» «Literature and The Other Arts» في كتابي نظرية الأدب (نيويورك، ١٩٤٩). **Theory of Literature**

(١٩) الأسلوب في اللغة **Style in Language** تحرير سيبيوك، Sebeok, ed، ص١٣.

(٢٠) برنستون، ١٩٥٧، ص ٢٠، ٢٥. Northrop Frye, **Anatomy of Criticism**.

(٢١) المصدر المشار إليه حاشية رقم ١٥، ص٢٢.

(٢٢) قارن ت. س. إليوت: «ماهو الشعر الثانوي؟» (١٩٤٤) T. S. Eliot,

«What Is Minorpoetry؟» في كتاب في الشعر والشعراء **On Poetry and Poets** (لندن، ١٩٥٧)، ص٤٨ـ ٤٩، وفراي: تشريح النقد، ص١٨. Frye, **Anatomy of Criticism**.

(٢٣) الأدب الأوروبي والعصور اللاتينية الوسطى (بيرن، ١٩٤٨)، خاصة ص٢٦٧ وما بعدها. **Ernst Robert Curtius, Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter**

(٢٤) « النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي» (١٩٥٩)، «Literary Theory, Criticism and History» أعيد نشر هذه الدراسة في كتابي مفاهيم نقدية، ص١٨ ـ ١٩. [والترجمة الحالية] **Concepts of Criticism**

(٢٥) تشريح النقد، ص ٢٥، ٤٤، ٣١١. **Anatomy of Criticism**

(٢٦) في النقد **Criticism**، تحرير ل. س. دمبو (مادسن، وسكونسن، ١٩٦٨)، ص ٤٥ ـ ٥٧.

(٢٧) أولدّس هَكْسلي: الابتذال في الأدب: استطرادات عن موضوع (لندن، ١٩٣٠). Aldous Huxley, **Vulgarity in Literature: Digressions from a Theme**

(٢٨) في الإنسان ٢ (١٩٦٢)، ص ٥ ـ ٢١. **L'Homme**

(٢٩) « وصف التراكيب الشعرية: تناولان مختلفان لقصيدة بودلير (القطط)»، «Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelairer,s Les Chats» دراسات فرنسية من جامعة ييل، ٣٦ ـ ٣٧ (١٩٦٦)، ص٢١٣ **Yale French Studies**

(٣٠) «القطب الكنائي والقطب المجازي»، «The Metaphoric and Metonymic poles» في أساسيات اللغة (لاهاي، ١٩٥٦) ٧٦ـ ٨٢. **Fundamentals of Language**

(٣١) جون درايدن: دراسة الشعر (نيويورك، ١٩٤٦)، ص٦٧، Mark van

نشر لأول مرة عام Doren, **John Dryden: A Study of His poetry** ١٩٢٠.

(٣٢) نيـويـورك، ١٩٥٧، ص ٧٥٠. W. K. Wimsatt & C. Brooks, **Literary Criticism: A Short History**

(٣٣) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكاريـة **Samtliche Werke, Jubilaun-sausgabe,** ed. Eduard von der Hellen تحقيق إدورد فون درهلن (٤٠ جزءا، شتتغارت، ١٩٠٣)، ٣٣/٥٧، ٥٩.



الفصل الخامس عشر

خريطة النقد المعاصر في أوروبا *

أعمل منذ سنوات عديدة على كتابة تاريخ للنقد الحديث منذ منتصف القرن الثامن عشر حتى الوقت الحاضر. وقد نشر من الكتاب جزءان عام ١٩٥٥، وجزءان آخران عام ١٩٦٥ وصلا بالتاريخ حتى حوالي عام ١٩٠٠. ولا يزال الجزء الأخير عن القرن العشرين في طور الإعداد. ومن الواضح أن الكتابة عن القرن العشرين أصعب من الكتابة عن القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لأنه ليس هناك كتاب مثل كتاب سينتسبري **تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوروبا** (الذي نشر ما بين عامي ١٩٠١ و١٩٠٤) يعطي حتى بعض الملامح للوضوع. هناك بطبيعة الحال بعض الكتب والمقالات عن التطورات التي حصلت في بعض الأقطار، ولكن حتى هذه ليست وفيرة وأكثرها فات أوانه. غير أننا نستطيع أن نرى بوضوح، من وجهة نظرنا عام ١٩٦٩، من هي الشخصيات الرئيسة في النقد الأدبي خلال العقود الأولى في هذا القرن: فلا شك في أن بنديتو كروتشه في إيطاليا، وألبير تيبوديه، وشارل دوبو، وبول فاليري في فرنسا، و ت. س. إليوت، و أ. أ. رتشاردز، و ف. ر. ليفس في إنكلترة هي الأسماء التي لا يتردد المرء في ذكرها في هذا المجال. ولسوف يبدو اسم غيورغ لوكش ألمع ناقد ماركسي في الشرق، من وجهة نظر الغرب على الأقل، ويبدو أن أورتيغاي غاسِتْ هو أشهر نقاد إسبانيا(١).

وإذا أردنا أن نعرف حالة النقد في الوقت الحاضر ـ وهذه معرفة لا غنى عنها حتى بالنسبة لمؤرخ الماضي البعيد ـ فإن حيرتنا تزداد. ذلك أن اختيارنا لكبار

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء A Map of Contemporary Criticism in Europe (p.p. 344 —360) من كتاب Discriminations للمؤلف.

النقاد يصبح أكثر إثارة للجدل مع ازدياد التنافر بين الأصوات وازدياد التصارع بين الآراء حدة وخشونة، مما يجعل الصورة تتذبذب وتتبدل بشكل يثير القلق لأنها تكاد تتغير كل سنة تقريبا. ربما كان ممكنا أن يحبس المرء نفسه في مكتبة حسنة التجهيز ليقرأ كل ما يستطيع قراءته لتكوين رأي ما عن الوضع الراهن في كل بلد. ولكن ذلك لا يكفي فيما يبدو. لا شك في أن على المرء أن يعرف الكتب وأن يقرأ الدوريات، ولكن هناك حاجة إلى التعرف على الجو السائد، على جغرافية المنطقة، وعلى الأهمية النسبية للناس والكتب والقضايا عن طريق الصلات الشخصية.

لقد سافرتُ إلى أنحاء أوروبا مراراً خلال السنوات القريبة الماضية والتقيتُ بالنقاد والباحثين وتحدثت معهم حديثاً حراً صريحاً دون إجراء المقابلات الرسمية معهم (فأنا أكره آلات التسجيل). ولذا أرجو أن أكون قد حصلت على معرفة كافية بما أدعوه جغرافية النقد المعاصر في أوروبا أو خريطته. ولربما أعطتنا رحلة قصيرة تشبه رحلات كوك في البلاد الرئيسة شعوراً بالنشاط النقدي الهائل في أوروبا هذه الأيام. لقد كان إحساس واحد على الأقل من الأحاسيس التي عدت بها من رحلاتي، إحساساً يدعو إلى التأمل. ذلك هو الإحساس بأن الفجوات تتسع ما بين التراث القومي والآخر رغم كل المحاولات التي تجري لبناء الجسور ـ وبالشدة التي تتمسك بها الشعوب الأوروبية الرئيسة بتراثها النقدي المتميز كل على حدة ـ وحتى بالفجوات العميقة التي تفصل المدارس والآيديولوجيات والأفراد ضمن الأمة الواحدة. قد يشعر المرء أحيانا بهبوط العزيمة من هذه الرطانة العجيبة التي حاقت بالنقد الأدبي ربما أكثر مما حاقت بأي نشاط إنساني مماثل آخر. فمن الصعب أحيانا أن نفهم مصطلحات كثير من النقد الأجنبي وفرضياته إذا ما بدأنا بأفكار مسبقة، ومفردات نتميز نحن بها كما هو الحال دائما. وصار من الضروري أن نمارس نوعاً من البهلوانيات الذهنية ـ أو أن نتنازل عما نتميز به كأفراد (إن شئنا تخفيف حدة التعبير) ـ من أجل أن نتمكن من الدخول في أذهان رجال مختلفين يبدأون من مسلمات تختلف اختلافاً بيّناً عن مسلماتنا. لكنني

لحسن الحظ لم أذهب إلى هناك خالي الوفاض لأن تجربتي كانت متنوعة تنوعا كافياً خلال الجزء الأول من حياتي في أوروبا. وهو الجزء الـذي قضيت معظمـه في تشيكوسلوفاكيا وإنكلترة.

إن الأمريكيين يعرفون عن إنكلتـرة أكثر ممـا يعرفـون عن سواهـا لأسباب معروفة. وقد تميزت العلاقات بينهما في مجال النقد الأدبي بأنها كانت قوية في هذا القرن بشكل خاص. فقد كان لاثنين من الأمريكيين استوطنا في إنكلترة ـ هما عزرا باونـد، و ت. س. إليوت ـ تـأثير عـظيم. ومن الممكن اعتبار أ. أ. رتشاردز، ذلك الإنكليزي الذي انتقل من كيمبرج الـواقعة عـلى نهر الكام إلى كيمبرج الواقعة على نهر تشارلز أبا النقد الجديد في أمريكا. وكان رتشاردز أستاذ وليم إمبسون أيضا، ومارس هو وإليوت تأثيراً عظيما على بدايات ف. ر. ليفس الذي لا يزال، وهو في الرابعة والسبعين، من أبرز نقاد إنكلترة.

أبدى تلامذة ليفس وأتباعه الكثيرون قدراً هائلاً من النشاط. وقد نشر ل. سي. نايْتس، وهو من الجيل الأكبر من أتباع ليفس اكتسب شهرتـه بهجومـه الشهير على أ. سي. برادلي في مقالة بعنوان «كم طفلاً ولدت الليدي مكبث؟» (١٩٣٣) نشر مؤخرا كتابا بعنوان **بعض المواضيع الشكسبيرية** (١٩٥٩) ودراسة **هاملت** (١٩٦٠). وكتب دِرِكْ تْرافِرسْي، الذي يعود أصله إلى ويلز رغم اسمه الإيطالي، عدةَ دراسـاتٍ عن شكسبير. وأنتـج مارتن تِـرْنِل، المختص بمجلّة **سكـروتني** في الأدب الفرنسي، سلسلةً لم تنقـطع من الكتب منها **الـرواية في فرنسا**، (١٩٥١) **وبودلير** (١٩٥٣)، **وفن الرواية الفـرنسية** (١٩٥٩). وقـد كُتِبَ **دليل بِلكان للأدب الإنكليزي** الواسع الانتشار من قبل تلامذة ليفس برمته تقريبا. ووصف جون هولُوَي كتابات ف. ر. ليفس في فقرة من الجزء الأخير بأنها «الإنجاز النقدي الذي فاق كل ما عداه بالإنكليزية في هذا القرن»(٢). وقد هوَّن هولُوَي نفسه بعد أن حقق شهرته بكتاب **الحكيم الفكتوري** من شأن كل التأملات الفلسفية والإستطيقية، ووصفها بأنها ضرب من التعمية وذلك عـلى شاكلة ليفس المناهضة للفكر النظري، وهاجم النقد الأمريكي الجديد وما يتميز

به من إعلاء شأن التعقيد والمفارقة، وهاجم الأرسطوطالية التي ينادي بها نقاد شيكاغو، وهاجم أنواع الغموض التي فصل إمبسون القولَ فيها. ولم يبق للنقد من شيء إلا ما اتصف به آرنولد من ذكاء هادىء واعتدالٍ وتَمَدْيُنٍ مع نظرات ثاقبة حول ما يعنيه الأدب في الحياة.

أما و. و. رُبْسُن، أحد محرري فصلية كيمبرج فهو أقرب إلى آراء ليفس من هولُوَي. ويظهر كتابه مقالات نقدية (١٩٦٦) ما يبديه ليفس من اهتمامٍ بالحياة الأخلاقية في الأدب، ومن تركيز على الدور الأساسي الذي تلعبه دراسة الأدب الإنكليزي في تهذيب النفس، ومن إعلاء مدهش لمكانة د. هـ. لورنس كروائيٍ وناقد. وقد قال رُبْسُن في محاضرة قريبة العهد دافع فيها عن «النقد بلا مبادىء» إن النقد الأدبي ليس علماً ولا مجموعة من الأوهام بل مواجهة شخصية مع الأعمال العظيمة. «وليس هناك من كَمٍ من النتائج المتفق عليها يستطيع الناقد التالي أن يبني عليها»(٣). وليس هناك من نقاش له صفة الإستمرارية.

وقد عبر جورج واطسون عن هذا الموقف أيضا في كتاب نقاد الأدب (١٩٦٢). ومع أن واطسون بشكل عام ليس من محبي ليفس (لأنه يشعر أن ليفس تسرع في أحكامه دون احترام لما تتصف به القيم الأدبية من دقة وتعقيد أساسيين) إلا أنه هو نفسه يستخف بكل النظريات والأحكام التقويمية، ولا يعترف إلا بالنقد الوصفي، وينكر «الاستمرارية والاتساق في تاريخ التفكير الأدبي». ولا يرى في النقد أكثر من «سجل للفوضى تتخلله ثورات مفاجئة»، ويخلص إلى مقولة مدهشة مفادها «أن النقاد العظام لا يساهمون، بل يقاطعون». ويعزو إليَّ لأسباب لا أفهمها «حماسا مناهضا للمعرفة» ربما لأنني وقفت موقفا مناهضا للتاريخية المتطرفة(٤).

لكن التاريخية هي، لأسباب مفهومة تماما، المذهب الذي يعتنقه الكثير من الأكاديميين في إنكلترة وغيرها. ويمثل كتاب هِلِنْ غاردنر مهمة النقد (١٩٦٠) شرحاً بليغاً لمسألة «القصد» ولضرورة انشغال الناقد بها. غير أن معظم النقاد الممارسين يبدون اهتماما خاصا بالمشكلات الاجتماعية المعاصرة. ويسود هذا

الاهتمام كتابات ريموند وِلْيَمْز الذي ينتقد مفهوم ليفس الخاص بالماضي الذي يتصف بالوحدة العضوية ويبعث على الرضا، ويدعو إلى اشتراكية ديمقراطية. إلا أنه في كتاب **الثقافة والمجتمع ١٧٨٠ ـ ١٩٥٠** (١٩٥٩) يشاطر ليفس قلقه بشأن انتصارات المدنية التكنولوجية على حساب التراث القديم الذي تسوده ثقافة ذات صبغة إنسانية.

أما كتاب فرانك كِرْمود **الصورة الرومانسية** (١٩٥٧) فكان هجوما كاسحاً ضد مفهوم الشعر كصورةٍ ورمز. واعتبر كرمود فكرة كون الصورة «حقيقة تشع من خلال الزمان والمكان» خرافة تاريخية عظيمة مؤذية من بعض النواحي»(٥) تستتبع خرافة زائفة أخرى حول ضرورة انعزال الفنان المعاصر وغربته. ومع أن كرمود معجب بييتس باعتباره قمة ذلك التراث إلا أنه يرغب في توقفه إلى ذلك الحد، ويدعو إلى العودة إلى ملتون ـ وهي دعوة تثير الاستغراب ـ وقد صاغ كرمود في **الإحساس بالنهاية** (١٩٦٧) نظرية هزيلة حول فن القصة بالمقايسة مع إحساس الإنسان بالتاريخ والرؤيا. وقدَّم نفسه في آخر كتبه **مظاهر من الإستمرارية** (١٩٦٨) كما لو أنه إدموندولسون جديد: كناقدٍ اجتماعي يمتلك أيضاً فهماً مناسباً لطبيعة الفن. ويسخر كرمود من الفن الطبيعي الجديد، والفن الجماهيري، وفن الزغللة البصرية، وموسيقا الصمت وغير ذلك من التطورات المتأخرة التي صار «الفرق بينها وبين الضحك على الذقون كالفرق بين الفن واللافن»(٦).

أسهم الفلاسفة مؤخرا ـ وربما كان الأصح أن نقول أسهم أتباع الفلسفةِ التحليليةِ المتأثرون بنقد فتغنشتاين للغة ـ ببعض الأفكار النظرية حول مشكلات النقد. وتجنب جون كيسي في **لغة النقد** (١٩٦٦) ذلك الإهمال العقيم لكل القضايا الاستطيقية والتقويمية الذي يلجأ إليه معظم اللغويين الوصفيين من الذين يحاولون الاستعانة بالطرق الإحصائية الكمّية لفرض معايير الموضوعية العلمية على دراسة الأدب. وقد أصاب كيسي في رأيي عندما قال «إن مفهوم الاستجابة الشخصية في الإستطيقا أمر أساسي غير أن علينا في نفس الوقت أن نتفادى الرأي

الذي يُعْتَبَرُ نتيجةً ملازمة لذلك ـ وهو أن الحكم الإستطيقي هو في نهاية المطاف حكم ذاتي»(٧). لكن دراسة كيسي تمضي على مستوى عال من التجريد ينأى بها عن النقد الأدبي الحقيقي، بينما يهتم اللغويون «بتفتيت القصيدة» ليدرسوا تركيبها ونحوها ووزنها. أما كتاب كرستين بروك روز نَحْوُ المَجاز (١٩٥٨)، وهو الكتاب المدرسي [بالمعنى الفلسفي] الذي يتناول قضايا فنّية صرفة، وكتاب وِنِفْرِد نووتْني **لغة الشعراء** (١٩٦٢) فيثيران قضايا نقدية حقيقية. ونجح كتاب **لغة القصة** لديفيد لـوك (١٩٦٦) الذي يحتوي على أكثر من «التحليل اللغـوي للرواية الإنكليزية» الذي يَعِدُ به العنوان الفرعي في تشييد جسرٍ فوق الهُوّة التي تفصل عادةً بين التحليل اللغوي والنقد التفسيري التقويمي نجاحاً ملحوظاً. وتتعارض هذه الكتب الحديثة مع التحيز العميق ضد الفكر النظري الـذي يتميز بـه الإنكليز، وهو تحيّز عبَّر عنه هـ. و. غارُدْ أستاذ الشعر في جامعة أكسفورد تعبيراً ملفتا للنظر عندما قال «إن النقد يكون على أفضل أحواله عندما لا يشغل الناقد فكره وعندما لا تقلقه المسائل النهائية كثيراً»(٨).

لكن هذا هو بالضبط ما يشغل الفرنسيين. فالنـظريات والأيـديولـوجيات تتصارع عبر القنال صراعاً عنيفاً. وعادت الماركسية إلى الظهور بشكل ناشط من جديد (بينما ماتت في إنكلترة منذ الثلاثينات) ـ ماركسية تتصف بالعمق والفطنة، وبالمعرفة الدقيقة بكتابات هيغل ولوكاش ربما كان أفضل ممثليها لوسيان غولدمان. وكتابه عن باسكال وراسين بعنوان الله متخفيا (١٩٥٦) يبين كيف يمكن ربط المأساة والرؤيا المأساوية بالتغيرات الاجتماعية والجماعات ("la nablesse de robe") بأشكال لم تخطر على بال أحد من قبل. كذلك عاد الاهتمام بالتحليل النفسي بشكليه الفريدي واليُنْغي إلى الانتعاش في فرنسا. وقد استحق شارل مورون الذي توفي عام ١٩٦٦ احترام الأكاديميين أنفسهم بدراساته التي كتبها عن مالارميه وكناياته التي تتلبَّس شعرَه. وقد كتب أحد فلاسفة العلوم، وهو غاستون باشيلار تحليلاً نفسيا لعنصر النار أتبعه، كما هو متوقع، بتحليلات أخرى لعناصر الهواء والأرض والماء.

غير أن أنجح الحركات النقدية في فرنسا وأشدها أصالة هي تلك التي تدعو نفسها جماعة «نقد الوعي» la critique de conscience. والمجموعة التي يشار إليهاأحياناباسم مدرسة جنيف تدين بالولاء لمارسيل ريمون في كتابه **من بودلير إلى السريالية** (١٩٣٣) باعتباره مبتكر المنهج، ولكنها تمضي إلى أبعد مما وصل في دراسة الأدب. فهي ترمي لا إلى تحليل العمل الأدبي المفرد والحكم عليه، بل إلى استعادة الوعي الخاص بالكاتب. فالمفروض أن كل شاعر عاش أو يعيش عالمه الخاص، وهو عالم له نظامه الداخلي الخاص أو بنيته، ومهمة الناقد هي أن يكتشف ذلك النظام ومنطقه. والتركيز على هذه الناحية أو تلك يختلف من هذا الناقد إلى ذاك. فجورج بوليه يهتم بالدرجة الأولى باتجاه الشعراء والكتاب نحو الزمن، وهو اتجاه تتبعه في عدة كتب ـ منها دراسة في **الزمن الإنساني** (١٩٥٠)، و**البعد الداخلي** (١٩٥٢) ـ ببراعة لا تضاهيها براعة. وقد انتقل بوليه في أبحاثه التي نشرها مؤخرا، خاصة في **تحوّلات الدائرة** (١٩٦١) نحو التعميمات حول عصر النهضة والباروك والرومانسية، معتبراً الوعي روح العصر التي تشمل كل شيء. فالرومانسية عنده على سبيل المثال محاولة للسيطرة على التعارض بين الذات والموضوع، أو بين المركز والمحيط في التجربة الشخصية.

أما جان-بيير رِشار، وهو أصغر سناً بكثير، فيهتم بتحليل قوة الإدراك في حياة الكتّاب الذين يدرسهم. وهكذا نجد أن الحب عند فلوبير يشبه الغرق، وفيه يفقد العاشق عظامه ويصبح كالعجينة البلاستيكية. ويدل عنوان أول كتاب نشره رشار، وهو **الأدب والإحساس** (١٩٥٤) على طريقته، وهو يستعمل في كل دراساته جملا وملاحظات وكنايات ومشاهد من كتب الكاتب الذي يدرسه، ويومياته ورسائله وخربشاته دون اعتبار السياق الذي ترد فيه من أجل التوصل إلى وصف للحياة الذهنية التي عاشها شاعر مثل مالارميه، أو عالمه الخيالي الذي تنتظمه موضوعات (موتيفات) رئيسة، وكنايات مسيطرة أو تميّزه خصائص أسلوبية تتكرر فيه. ويعتبر منظور رشار مناهضاً أشد المناهضة لمفهوم الشكل. وهو يعتبر طريقته أفضل بكثير مما يدعوه النقد الأنجلو سكسوني لأنه غير معني بالشكل الخارجي

والسطح اللغوي، بل يقيم «علاقة أو صدى نحس به مباشرة ما بين أشكال التعبير (النحوية، والبلاغية، والموسيقية)، وبين أشكال التجربة الداخلية التي يعبر عنها العمل الأدبي ويجسدها (سواء منها ما يتعلق بالثيمات أو بالآيديولوجية)»(٩). وينظر رشار إلى الأدب باعتباره عالماً خيالياً تسير فيه المشكلات أو «المشاريع» الخاصة نحو حلولها.

ويعتبر جان ستاروبنسكي، وهو عضو آخر من أعضاء جماعة جنيف شديد القرب من رشار من حيث مواقفهما النظرية، إلا أن اهتماماته الخاصة تنصب على عصر التنوير «وابتكاره للحرية». وما كتابه عن روسو (١٩٥٧) في حقيقة الأمر إلا دراسة سيكولوجية تصف روسو باعتباره شخصاً يبحث عن الشفّافيّة، وعن تواصل القلوب الإنسانية، ولكنه يقيم حاجزا ذاتياً داخلياً عندما يلاقي الإعراض. أما اللغة فيراها ستاروبنسكي، على شاكلة المطران باركلي، كعقبةٍ تقف أمام الرؤية المباشرة لأنها تنشر حجابا فوق الواقع. وأما خليفة ريمون، وهو جان روسيه، فهو أكثر اهتماماً بالشكل، ويحاول في كتبه عن عصر الباروك في فرنسا وفي كتاب الشكل والمعنى (١٩٦٢) أن يصل ما بين النقد الوجودي الذي تتلمذ عليه وبين فهمه للأدب كفنٍ. ويستعمل اصطلاحي الكائن العضوي الحي والبؤرة التي يقوم حولها العمل الفني كاصطلاحين يدّلان على ارتباط الشكل بالمعنى.

غير أن ألبير بيغان وموريس بلانشو من بين من يُدْعَون بنقاد الوعي يقفان بمعزل عن غيرهما إلى حد ما. فقد تحول بيغان الذي كان قد كتب كتابا ممتازا عنوانه الروح الرومانسية والحلم L'Ame romantique et le reve (١٩٣٩) تناول فيه الرومانسية الألمانية والكتاب الفرنسيين الذين تبعوها في الإعلاء من شأن حياة الأحلام (وهم بودلير ورامبو ومالارميه وبروست) تحول في كتاباته المتأخرة إلى التصوف الكاثوليكي. أما موريس بلانشو، وهو كاتب بالغ الصعوبة يعيا على الفهم أحيانا، فقد بحث في كتاب المسافة الأدبية L'Espace litteraire (١٩٥٥) قضايا مثل: «هل الأدب ممكن؟» ومثل «مسافة الموت»، مستخدماً

كافكا ومالارميه وهولدرلن كأمثلة. لكن بلانشو ينتهي إلى عدمية غريبة تقول إن الصمت هو المغزى النهائي للأدب، إذ لم يبقَ له شيء يعبر عنه إلا ما لا يمكن التعبير عنه. لكن هناك لحسن الحظ نقاداً أَبْلَغَ مقالاً وأشدَّ عقلانيةً من بلانشو في فرنسا.

ومع أن بوليه ورشار وبلانشو يوصفون أحيانا بأنهم بُنْيَويون، إلا أن منهجهم لا علاقة له بالبنية كما يفهمها اللغويون وأصحاب النظريات الأدبية الذين يستعملون ذلك الاصطلاح للإشارة إلى نمط اللغة أو كلّيتها، أو إلى نمط العمل الأدبي وكلّيته. فهذا رولان بارت يستعين بالمفهوم اللغوي الأنثروبولوجي لمصطلح البنية، ويسعى إلى التوصل إلى نظرية شاملة في الرموز signs يمثّل لها بدراسة للأزياء النسوية. ويستمد كتابه الصغير عن راسين (١٩٦٣) بعض الأفكار من التحليل النفسي الفرويدي والمفاهيم اليُنْغية عن الأساطير العليا وليس من اللغويات. ويختزل الموقف في كل مسرحية من مسرحيات راسين إلى صيغة هي: أ يسيطر على ب تماما. أ يحب ب، ولكن ب لا يحب أ. وينتج عن ذلك دراسة ثيمية مجرَّدة تبعث الحياةَ فيها الإشاراتُ إلى أسطورةِ الشمس والعلاقات الأوديبية والأمثلة المشابهة من الأحداث التاريخية. ولذا فلا عجب أن تعرّض بارت إلى هجوم شديد من قبل أحد المنافحين عن المنهج التاريخي وهو ريمون بيكار. وقد دافع بارت عن نفسه في النقد والحقيقة (١٩٦٦) عن طريق الدعوة إلى حرية كاملة في تفسير الرموز، أي إلى ما يبدو أنه نقد خّلاق متعسّف يكرر العمل الفني بصيغةٍ أخرى.

غير أن ما يدعى اليوم باسم البنيوية في فرنسا، وهي المدرسة التي استرعت الكثير من الاهتمام من خلال النجاح الذي حققه كلود ليفي شترواس في الأنثروبولوجيا، هي مجموعة شديدة التنوع من المذاهب المتناقضة أحيانا، والمنتمية إلى خلفيات فلسفية شديدة التباين تشمل وجودية سارتر وما يرافقها من مشاعر، وظواهرية هوسِرْل وما تتميز به من مناهج، وعلمانية غاستون باشلار الزائفة وما تتصف به من شطحات خيالية، واللغويات المعاصرة المستمدة أصلا

من سوسير، إضافة إلى الماركسية أحيانا أو بعض الموتيفات الماركسية. وهي عبارة عن مزيج غني من المناهج التي تشكو - رغم كل ما قد تستثيره من اهتمام الناس - من الميل إلى الابتعاد عما أعتبره قضية النقد الأساسية - وهي تحليلُ العمل الفني المتكامل وتقويمُه.

وإذا ما عبرنا نهر الراين بخيالنا وجدنا وضعا مختلفا تماما. صحيح إننا نسمع في ألمانيا عن النقد الوجودي، وصحيح إن المفردات الهايدغرية تجابهنا في كل مكان، غير أن النقد الألماني اليوم منشغل بأنواع مختلفة من القراءة المتأنّية للنصوص. ولا شك في أن هذا يمثل رد فعل ضد الشطحات المتطرفة التي اتصفت بها بعض كتابات مدرسة تاريخ الأفكار، وابتعاداً عاماً عن التاريخ الأدبي والقصور الهوائية الباذخة التي شيدها مؤرخو الروح الألمانية الذين غالباً ما استسلموا للآيديولوجية النازية بكل ما تتصف به من بعد عن الروح. ويعتبر إميل شتايغر، وهو سويسري، أبرز ممارسي التفسير. وهو مرهفُ الإحساس واسعُ الإطلاع، ولكنه لا يتذوق الكثير من الأدب خارج التراث الكلاسيكي والرومانسي، كما يدل خطاب ألقاه حديثا هاجم فيه الأدب الحديث برمته دون أن يستثني منه شيئا. وقد جرب شتايغر الكتابة النظرية في كتاب مبادىء الشعر (١٩٤٦) وهو كتاب مدهش لما فيه من تطبيقات تخطيطية لبعضٍ من أقدم الأفكار حول الفروق بين الأنواع الأدبية. إذ يقول فيه إن الشعر الغنائي يرتبط بالماضي والملحمي بالحاضر والدراما بالمستقبل. ولكن شتايغر لا يعدو أن يكون واحداً من بين كثير من نقاد الشعر المرهفين في ألمانيا، وتظهر دراسته عن غوته ذات المجلدات الثلاثة ودراسته الجديدة الأخرى بعنوان **تطور الأسلوب** (١٩٦٣) أنه قد عاد إلى مشكلات التاريخ الأدبي. ولذا ربما كان من الخطأ أن نعده هو وأتباعه الأكاديميين الكثيرين من بين نقاد الأدب بالمعنى الدقيق للكلمة.

أما النقد بمعناه المألوف فتمارسه الصحافة، أو تلك القلة من الماركسيين النشطين الجدد الذين ربما كانت تسميتهم بالهيغليين اليساريين أدق. ويستشهد هؤلاء بكتابات فالتر بنيامين الذي قتل عام ١٩٤٠، وهو كاتب مغمور يعتمد

أسلوب التلميح صاغ تصوراً ماركسياً للأدب كان فيه، على عكس الماركسيين الشرقيين، متفهماً للأذواق الطليعية وللمشاعر المعاصرة. وقد حقق تيودور أدورنو، عالم الاجتماع والناقد الموسيقي الفرانكفورتي، أعمال بنيامين وصار هو الكاهن الأكبر المعتمد للنقد الهيغلي اليساري الجديد. وهو يميز نفسه بجلاء عن الماركسية الشرقية، وينتقد لوكش لذوقه البورجوازي البالي ولميله نحو الواقعية، ويشدد على الفرق بين الفن والواقع: فهو يرى أن الفن ينتقد الواقع بسبب التناقض القائم بين الصورة (وهي الموضوع كما تسجله الذات) والواقع الخارجي. وهو يهتم بكتابات فاليري وبروست وكافكا وبكِتْ. وقد توطدت دعائم الماركسية الجديدة مؤخراً بمهاجرين قادمين من ألمانيا الشرقية، منهم هانس ماير الذي يعتبر أوسعهم علماً وأوفرهم إنتاجا. لقد تمكن ماير من اتّباع تعقيدات خط الحزب في الشرق، فغيَّر تفسيره لغيورغ بُخْنر Buchner من مُبَشّرٍ بالتعبيرية إلى مبشر بالواقعية الاشتراكية. ولكنه تمسك بعد فراره إلى الغرب بماركسية أساسية تخالف الخط المألوف ظهرت في تعليقاته المليئة بالحيوية على أعمال توماس مان، وهِسّه، وغرهارت هاوبتمان، ومعظم الكتاب الألمان المعاصرين.

أما نقد اليمين فقد كان ضعيفا بالمقارنة مع نقد اليسار ـ هذا إن كان «اليمين» يعني النقادَ الملتزمين بالنظرية الدينية أو المحافظة ـ. ويعتبر هانس إغن هولتوزن Hans Egon Holthusen ناقداً أصيلاً ينطلق من هوى بروتستانتي يميل إلى ذلك النوع من الأدب الذي يخلق واقعاً مليئاً بالحاجة إلى اتخاذ القرارات، أي إلى أدب ذي نزعة أخلاقية بارزة. وقد انتقد هولتوزن كلا من رلكه وتوماس مان بشدة بسبب أفكارهما، ورحب بالتحول الذي طرأ على إليوت في النصف الثاني من حياته.

وعندما نتّجه جنوبا ونعبر جبال الألب باتجاه إيطاليا نجد أنفسنا مرة ثانية أمام وضع ثقافي مختلف. فقد سيطر كروتشه وأتباعُه على النقد في إيطاليا لعدة عقود، ولا يزالون أقوياء في الجامعات. وقد اتصف كروتشه بالذوق الرفيع والعلم الغزير، ولكن اطِراحه للتاريخ الأدبي وللتحليل الشكلي خلّف النقد الإيطالي،

كالنقد الإنكليزي، أمام أمرين: الإنطباعية أو الولع بمخلّفات الماضي. لكن نجم كروتشه بدأ يأفل منذ وفاته عام ١٩٥٢، ويبدو أن معظم المفكرين الإيطاليين قد انقلبوا إلى هذا النوع أو ذاك من أنواع الماركسية التي غالبا ما تحشر فيها أفكار كروتشه الإستطيقية أو صيغة جديدة من الأرسطوطالية. وقد كان غالفانو دِلاّ فولبي مؤلف كتاب **نقد الذوق** Critica del gusto الذي مات في عام **١٩٥٢** ناقداً من هذا النوع. لكن لحسن الحظ، اكتشف بعض الإيطاليين أن هناك اختيارات ممكنة أخرى غير كروتشه أو ماركس. وقد ترك الباحثان الألمانيان العظيمان في القضايا الأسلوبية ليو شبتزر وإرخ آورباخ انطباعا عميقا على النقد الأكاديمي. وهناك الآن قدر كبير من الدراسات التحليلية الممتازة التي عادت إلى تراث القراءة المتأنية للنصوص يقوم بها باحثون من أمثال جيانفرانكو كونتيني الذي كتب عن أقدم كاتبي السونيتات الإيطاليين إلى أشد الشعراء المعاصرين إغراقا في الهرمسية. وهناك أيضاً اهتمام كبير بالوجودية، الفرنسية منها خاصة، ويعتبر لوجيانو أنْجِسْجي Luciano Anceshi ومجلته Aut-aut التي تصدر في ميلان من أشد دعاتها حماساً.

أما معرفتي بما يحدث في إسبانيا في هذا المجال فأقل من معرفتي بسواها. فليس هناك من بين الشخصيات الحية المعروفة من له مكانة أورتغاي غاست أو أونامونو. وأشك في وجود الكثير من النقد. فالكتاب الجديد الذي نشرته إميليا دي نوليتا بعنوان **تاريخ النقد الأدبي في إسبانيا المعاصرة** (١٩٦٦) يذكر الكثير من الباحثين وكتاب المقالات الجيّدين ولكنه لا يكاد يذكر أحداً من النقاد. ويبرز داماسو ألونسو من بين الباحثين كواحد من ممارسي الدراسات الأسلوبية على شاكلة الألمان، ولكنه يختلف عنهم بتميزه بمسحة غيبية. وكثيراً ما يصل في كتابه الذكي المرهف عن الشعر الإسباني بعنوان **الشعر الإسباني** (١٩٥٠) إلى نتائج تبدو لي أقرب إلى مناوشة الغيب، ومناغاة العالم الذي تعجز اللغة فيه عن التعبير. وقد أنتج كارلوس بوسونيو، أحد أتباعه، كتابا قوي الحجة عنوانه **نظرية التعبير الشعري** (١٩٥٢).

أما الجزء الأخير من هذه الخريطة فسأقفه على العالم الشيوعي. وهو عالم شديد الاختلاف عن عالمنا يفرض فيه مذهب نقدي رسمي ويطبق بلا هوادة. وقد ظهرت في وقت من الأوقات بارقة أمل في أن يحدث ذوبان للجليد، ولكن حتى هذه البارقة اختفت. فمذهب الواقعية الاشتراكية يسود بلا منازع. وقد هاجم سنيافسكي هذا المذهب هجوما قوياً لما فيه من تناقض صارخ بين دعوته إلى الواقعية الأمينة، وبين إعلائه من شأن المثال الاشتراكي، ولذا أودع السجن. غير أن بعض التحرر قد تحقق خلال فترة الذوبان، وسمح لبعض الاهتمام في روسيا بالشكليين الذين كانوا نشطين خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها بالانتعاش. وأعيدت طباعة كتاب ميخائيل باختين **مشكلات فن دستويفسكي** (١٩٢٩) سنة ١٩٦٣، ويبدو على بعض الباحثين على الأقل تأثير المدرسة الشكلية رغم ما يظهرونه من قبول عام للماركسية. فقد كتب ديمتري ليخاجيف مثلا، وهو من المختصين بالأدب الروسي القديم، دراسات جيدة عن وحدة الشكل والمضمون وعن مهمة البويطيقا المقارنة، وعن الزمن التاريخي عند دستويفسكي. وهي مواضيع تعتبر من محرمات النقد الماركسي التقليدي. ولم يعد الأدب المقارن، الذي كان محظورا لوقت طويل، محظوراً، إلا أنه بقي محصوراً ضمن حدود المعتقدات الماركسية. وقد كان التحرر في تشيكوسلوفاكيا أبعد مدى. فقد امتدح كتاب ألِّفه كْفيتوسلاف جْفاتِك مثلاً عن الناقد الماركي بدرشخ فاتسلافك ينتمي إلى جيل ما قبل الحرب، مدح فيه طليعيّي العشرينات، ونشر صوراً رسمها رسامون غيرُ واقعيين من أمثال بيكاسو وليجيه Leger، ودافع بشكل غير مباشر عن الرأي القائل إن كل الأساليب العصرية مباحة، وإنها قد تُدْعى واقعيةً اشتراكيةً مادام مبدعوها ملتزمين بالشيوعية. ومن الأعراض التي تدل على تغير الجو أن يان موكارشوفسكي، أبرز منظري حلقة براغ اللغوية، الذي كان قد أعلن ندمه عن كتاباته السابقة ١٩٥٠، قد أعاد نشر كتاباته الشكلية المبكرة عام ١٩٦٧ قبل مجيء دوبجِكْ. أما في بولندة فقد ساد جو أكثر تحررا لبعض الوقت، وزاوج عدد من الباحثين النشطين من أمثال هنريك ماركيفج بين الالتزام

بالماركسية والاهتمام الحقيقي بالقضايا الأدبية . إلا أن يان كُتْ Jan Kott ـ الذي نظر إلى شكسبير ـ نظرته إلى معاصرٍ لنا وكممهّدٍ لبكِت ، واعتبر الملك لير مسرحيةً تبشّر بنهاية اللُّعبة يرى أن من الحكمة أن يظلّ خارج بولندة .

لكن الهجرة لم تتيسر لأبرز النقاد الماركسيين غيورغ لوكاش الهنغاري . ويعتبر لوكش أوسع النقاد الماركسيين أثراً في الغرب لأنه يكتب بالألمانية وحول مواضيع ألمانية وفرنسية . ومع أنه وُصِمَ في الخمسينات بالتحريفية وتولّى عام ١٩٥٦ وزارة التربية في حكومة إمْري ناغي ذات العمر القصير ونُفِيَ إلى رومانيا ، إلا أنه سُمِحَ له بالعودة إلى بودابست وبالكتابة والنشر وهو في عزلته . غير أن كتابه الجديد الذي يتألف من مجلّدين بعنوان الإستطيقا أقرب إلى مخلّفات الماضي ، ويحاول لوكاش فيه أن يوفّق بين الماركسية والكلاسيكية الألمانية ، وأن يربطها بالفسلجة البافلوفية واستجاباتها المشروطة ، والكتاب مُثْقَلٌ بإطاره الفكري المتزمّت وما يتّصف بـه صاحبه من ذوق يميل إلى القرن التاسع عشر يتيح له أن يعجب بتوماس مان ، وأن يغض من شأنِ كّلِ ما هو حديث ، سواءً أكان ذلك كافكا أم جويس ، إليوت أم فاليري . أما في هنغاريا فيعيش لوكاش ، الذي يبلغ الرابعة والثمانين الآن ، على الهامش لأن الماركسيين التقليديين هم الذين يديرون دفـة الأمور حيث يتمكن البحث الأدبي (ولا أقول النقد الأصيل) ، هناك كما في بقية الأقطار الشيوعية ، من أن يعالج ، ضمن إطاره الضيق ، بعض القضايا الاجتماعية والسياسية .

أرجو أن تكون هذه الخريطة التي رسمتها متعددة الألوان ، لكنني أخشى أنها خريطة مسطحة . فالطائرة التي تطير على ارتفاعٍ عالٍ تمكننا من أن نرى منطقة واسعة ولكنها تفقدنا تفاصيل المنظر . ولكن الطائرة ترينا الكثير مما لا يمكننا أن نراه لو ظللنا على الأرض . والسفر بالطائرة هو الطريقة الصحيحة للسفر أحيـانا . وأرجو أن أكون قد أحسنت اختيار وسيلة السفر في هذه الرحلة المستعجلة إلى أوروبا .

خريطة النقد المعاصر في أُوروبا

(١) لا تساورنا الشكوك إلا بالنسبة لألمانيا. ففي الجزء الأول من هذا القرن ظهر في ألمانيا عدد من النقاد الباحثين المتميزين، أمثال فريدرخ غندولف، ممن كانوا يلتفّون حول الشاعر شتفان غيورغه، إضافة إلى أربعةٍ من كبار الخبراء في آدابِ لُغات الرومانس: كارْل فوسْلَر، وإرنست روبرت كورتسيوس، وليو شبتزر، وإرخ آورباخ (وقد هاجر الأخيران إلى الولايات المتحدة). ولكن لم تظهر في ألمانيا شخصية شعبية كبيرة تقارن بالشخصيات التي ظهرت في الأقطار الأخرى. ولربما احتلَّ فالتر بنيامين مثل هذه المكانة من وجهة نظر العقود اللاحقة رغم أنه كان منعزلاً يعاني من الوحدة القاتلة في أيامه.

(٢) جـون هولُـوَيْ: «الوضـع الأدبي» John Holloway, "The Literary Scene" في العصر الحديث **The Modern Age** وهو الجزء السـابع من دليل بلكان للأدب الإنكليزي **Pelican Guide to English Literature,** تحـرير بـورِسْ فـورد ed. Boris Ford (هـارمنـدزورث، مِـدِلْسِكْس، ١٩٦١)، ص٩٠.

(٣) و. و. روبسُنْ: مقالات نقدية W. W. Robson, **Critical Essays** (لندن، ١٩٦٠)، ص٣٤.

(٤) جورج واطسون: نقّاد الأدب George Watson, **The Literary Critics** (هارمندزورث، ١٩٦٢)، ص٢١٥، ٢٢١.

(٥) فرانْك كِرْمود: الصورة الرومانسية Frank Kermode, **Romantic Image** (لندن، ١٩٥٧)، ص١٦٦.

(٦) فرانْك كِرْمود: مظاهر من الاستمرارية Frank Kermode, **Continuities** (لندن، ١٩٦٨)، ص٦٥

(٧) جون كيسي: لغة النقد John Casey, **The Language of Criticism**

(لندن، ١٩٦٦)، ص١٢ من التقديم.

(٨) هـ.و.غارُود: الشعر ونقد الحياة (أكسفورد، ١٩٣١)، ص١٥٦ - ١٥٧.

H. W. Garrod, **Poetry and the Criticism of Life**

(٩) جان بيير ريتشارد: إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث (باريس، ١٩٦٤)، ص٩ - ١٠.

Jean-Pierre Richard, **Onze Etudes sur la poesie moderne**



الفصل السادس عشر

الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين*

أطلق لقب «عصر النقد» على كل من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ولكن القرن العشرين يستحق هذا اللقب دون أدنى ريب. إذ لم تنهمر فيه الكتابات النقدية انهماراً فقط، بل وصل النقد فيه إلى درجة جديدة من الوعي بالذات، ومكانة أعظم في المجتمع، وجاء في العقود الأخيرة بمناهج جديدة وبأحكام جديدة. فالنقد الذي لم تتجاوز أهميته حتى في القرن التاسع عشر الحدود المحلّية في غير فرنسا وإنكلترة أخذ صوته يسمَعُ الآن في بلادٍ بدتْ في الماضي على هامش الفكر النقدي: في إيطاليا منذ أيام كروتشه، وفي روسيا وإسبانيا، وأخيراً وليس آخراً، في الولايات المتحدة. وأي استعراض لنقد القرن العشرين لابدَّ من أن يأخذ في الحسبان هذا التوسُّع الجغرافي وما حصل من ثورة متزامنة في المناهج. وسنكون بحاجة لبعض الأسس لنختار بموجبها ما نتناوله من بين جبال المطبوعات التي تواجهنا.

من الواضح أن كثيراً من النقد الذي يكتب حتى هذه الأيام ليس هو بالنقد الجديد، إذ تحيط بنا المخلّفات والبقايا وأمثلة الارتداد إلى المراحل القديمة من تاريخ النقد. ولا تزال المراجعات العادية للكتب تعمل كوسيط بين المؤلف والجمهور عن طريق ما عهدناه سابقا من وصف انطباعي وأحكام ذوقية تعسفية. ولا يزال البحث التاريخي ذا أهمية كبيرة للنقد. وسيظل ثمة مكان للمقارنات البسيطة بين الأدب والحياة، وللحكم على الروايات التي تنشر هذه الأيام بمعايير احتمالية حوادثها ودقة المواقف الاجتماعية التي تصورها. هناك في كل الأقطار كتّاب غالبا

---

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Main Trends of Twentieth — Centuray Criticism (p.p. 344 — 364) من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

ما يكونون جيّدين يمارسون هذه المناهج التي تتميز بطابع النقد في القرن التاسع عشر: التقويم الانطباعي، التفسير التاريخي، والمقارنة الواقعية. ولنتذكر مقالات فرجنيا وولف الموحية الممتعة، أو تلك الصور التي يملأها الحنين للماضي الأمريكي، والتي كان يكتبها فان وِكْ بْرُكْسْ، أو تلك الكمّية الكبيرة من النقد الاجتماعي الذي قدمته الرواية الأمريكية الحديثة، ولْنُشِرْ إلى ما أسهم به البحث التاريخي من أجل الحصول على فهم أفضل لمعظم الفترات والكتاب في تاريخ الأدب. سأحاول فيما يلي، رغم ما قد يكون في محاولتي من تَجَنٍ، أن أقدم صورةً مختصرة لما يبدو لي أنه الاتجاهات الجديدة في نقد القرن العشرين.

هناك، بادىء ذي بدء، ما يلفت النظر في تلك الحركات العالمية في النقد التي تتعدى حدود أي بلد بمفرده رغم أنها قد تكون نشأت في بلد واحد، وفي كون قدر كبير من نقد القرن العشرين يتصف بقدر كبير من التجانس في الأهداف والمناهج، إنْ نَظَرْنا إليه من منظور واسع، حتى في حالة غياب العلاقات التاريخية. كذلك لا نملك في نفس الوقت إلا أن نلاحظ عمق الخصائص الوطنية واستحالة تخطّيها، وكيف أن كل أمة على انفراد، ضمن هذا المدى الرحب في الفكر الغربي الذي تغذيه تيارات متشابكة تأتيه من روسيا والأمريكيتين ومن إسبانيا والدول الإسكندنافية، تحافظ بقوةٍ على تقاليدها الخاصة بها في النقد الأدبي.

تمتد جذور الاتجاهات الجديدة في النقد، بطبيعة الحال، إلى الماضي، وهي ليست بدون سوابق، وليست أصلية كل الأصالة. إلا أننا نستطيع تمييز ستة اتجاهات جديدة على الأقل خلال نصف القرن الأخير: (١)النقد الماركسي، (٢)النقد النفسي، (٣)النقد اللغوي الأسلوبي، (٤)الشكلية العضوية الجديدة، (٥)النقد الأسطوري الذي يستعين بمكتشفات الأنثروبولوجيا الثقافية وأفكار كارل ينغ، و(٦)ما يمكن اعتباره نقداً فلسفياً جديداً يستلهم الوجودية وغيرها من المذاهب المشابهة. وسأتناول فيما يلي هذه الاتجاهات بالترتيب الذي ورد أعلاه، وهو ترتيب قريب من تقتيب ظهورها في الزمن.

انبثق النقد الماركسي في الذوق والنظرية من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر. وهو يستشهد بأقوال معدودة لكل من ماركس وإنجلز، ولكنه مذهب لا وجود له كمذهب منظم قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر. وكان فرانتز مِهرنغ (١٨٤٦ - ١٩١٦) في ألمانيا، وغيورغي بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) في روسيا أول ممارسي النقد الماركسي، ولكنهما كانا، من وجهة النظر المذهبية السوفيتية اللاحقة، من الخارجين على السُّنَّة المقبولة. فقد اعترف كل منهما بقدر من استقلالية الفن، واعتبر النقد الماركسي عِلْما موضوعيا يدرس المكوّنات الاجتماعية للعمل الأدبي لا مذهبا يحدد المسائل الإستطيقية يفرض المواضيع والأساليب على الكتّاب.

أما الماركسية القسرية فهي نتاج تطورات حدثت بعد ذلك بوقت طويل في روسيا السوفيتية. ففي العشرينات من هذا القرن كان الجدال الكبير بين المذاهب الأدبية المختلفة لا يزال ممكنا في روسيا. ولم توضع مفردات المذهب المتجانس المعروف باسم «الواقعية الاشتراكية» وتفرض إلا حوالي سنة ١٩٣٢. ويشمل هذا الاصطلاح نظرية تطلب من الكاتب أن يصف الواقع وصفاً أميناً، وأن يكون واقعياً بمعنى أن يصف المجتمع المعاصر وصفاً يبينّ فهمَه العميق لبُنْيَتِه، وتطلب منه أيضا أن يكون واقعيا اشتراكيا، وهذا ما يعني عند التطبيق أن عليه ألا يصف وصفا موضوعيا أمينا بل يجب عليه أن يستعمل فنه لينشر الاشتراكية، أي الشيوعية، أي روح الحزب ومساره. ويقول لنا المُنَظّر المُعْتَمَد إن الأدب السوفيتي يجب أن يكون «فعّالاً في التشكيل الآيديولوجي لجماهير العمال حسب الروح الاشتراكية». وهو أمر ينسجم مع قول ستالين إن الكتّاب هم «مهندسو النفس الإنسانية». وهكذا يضحي الأدب تعليميا بشكل صريح، بل يرسم لنا عالماً مثالياً لأنه لا يصور لنا الحياة كما هي، بل كما ينبغي أن تكون طبقا للمذهب الماركسي. والنقاد الماركسيون الجيّدون يفهمون أن الفن يؤدي عمله من خلال الشخصية والصور والأفعال والمشاعر، وتركيزهم على مفهوم النمط هو الجسر الواصل بين الواقعية والمثالية. فالنمط لا يعني ما هو متوسط، أو ما «يمثل» فئته

فقط، بل هو النمط المِثال، أو النموذج، أو ـ ببساطة ـ البطل الذي يجب على القارىء أن يحذو حذوه في حياته. وقد اعتبر غيورغي مالنكوف ـ الذي كان يعد الخبير الأكبر في الإستطيقا لفترة وجيزة ـ أن الأمور النمطية هي «المجال الأساسي الذي تتبدّى فيه روح الحزب في الفن. ذلك أن مشكلة النمط هي دائما مشكلة سياسية». والنقد في روسيا يكاد ينحصر في نقد الشخصيات والأنماط، ويلام الكتاب إن لم يصفوا الواقع وصفاً صحيحاً، أي إن لم يعطوا لدور الحزب وزنه الكافي، أو إن لم يصفوا بعض الشخصيات وصفاً يحبّبها إلينا بالقدر المطلوب. ثم إن النقد السوفيتي منذ الحرب العالمية الثانية على الأخص، صار نقدا قومي النزعة ضيق الأفق، ولا يتهاون مع أي إشارة للمؤثرات الخارجية، وَوَضَعَ الأدب المقارن على القائمة السوداء. وتحوّل النقد إلى وسيلةٍ من وسائل تحقيق الانضباط الحزبي لا في روسيا وتوابعها فقط، بل في الصين أيضا فيما يبدو، فاختفت النظرات الأصيلة التي جاءت بها الماركسية حول العمليات الاجتماعية والدوافع الاقتصادية من النقد هذه الأيام اختفاء تاما تقريبا.

انتشرت الماركسية خارج روسيا، في العشرينات خاصة، ووجدت لها أتباعا ومريدين في معظم الأقطار. وظهرت في الولايات المتحدة حركة ماركسية في أوائل الثلاثينات، لم يطُلْ بها الأمد. وكان أشهر دعاتها غرانفيل هِكْسْ الذي أعاد تفسير الأدب الأمريكي بشكل لا يثير حفيظة أحد. غير أن كِتاب برنارد سْمِثْ **القوى الفاعلة في النقد الأمريكي** (١٩٣٩) كان أجرأ في محاولته كتابة تاريخ للنقد الأمريكي من وجهة نظر اجتماعية. إلا أن أثر النقد الماركسي يمتد إلى أبعد من الملتزمين بالمذهب الماركسي. فهو بادٍ للعيان في بعض مراحل تطور إدموند ولسون وكِنِثْ بيرْك. وفي إنكلترة كان كرستوفر كوذْوِلْ (١٩٠٧ ـ ١٩٣٧) أفضل النقاد الماركسيين. وكتابه الرئيس **الوهمُ والواقع** (١٩٣٧) هو في الواقع مزيج غريب من الماركسية والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي، وتشنيع بالمدينة التي تشجع الميول الفردية وبالحرية البرجوازية الزائفة. لكن أبرز النقاد الماركسيين قاطبة هذه الأيام هو غيورغ لوكاش (ولد عام ١٨٨٥). وهو هنغاري معظم كتاباته بالألمانية.

ويظهر لوكاش فهماً عميقاً للمادية الديالكتيكية وأصولها الهيغلية، ومعرفة حقيقية بالأدب الألماني. وتحاول كتبه الكثيرة التي تضم دراستيه الرائعتين **غوته وعصره** (١٩٤٧) **والرواية التاريخية** (١٩٥٥) أن تعيد تفسير مسار الأدب في القرن التاسع عشر من وجهة نظر الواقعية بتأكيد المضامين الاجتماعية والسياسية، مع قدر لا ينكر من الحس الرهيف بالقيم الأدبية.

تكون الماركسية أفضل ما تكون عندما تكشف عن المعاني الاجتماعية والآيدولوجية الكامنة في العمل الأدبي. والاتجاه الثاني من الاتجاهات الستة التي ذكرناها آنفا، وهو النقد النفسي يخدم الغرض العام نفسه رغم أنه يقوم على فرضيات مختلفة تمام الاختلاف ـ ذلك الغرض هو قراءة ما يكمن تحت السطح، ما يكمن خلف القناع ـ. وقد أشار فرويد نفسُه إلى الموتيفات الرئيسة في النقد النفسي. فالفنان عنده عُصابي يحمي نفسه عن طريق الخلق الفني من الجنون، ولكنه يمنع بذلك أي علاج حقيقي. والشاعر حالمٌ ينشر أوهامه فيعطيها بذلك دعماً اجتماعياً غير متوقع. هذه الأوهام كما يعلم الجميع هذه الأيام تعتمد على تجارب الطفولة وعُقَدِها ونجدها، وقد صيغت صياغة رمزية في الأحلام والأساطير وقصص الجنيات وحتى في النكات البذيئة. وهذا معناه أن الأدب يحتوي على مخزونٍ غني من الأدلة التي تدل على حياة الإنسان اللاواعية. وقد استعار فرويد اسم عقدة أوديب من مسرحيةٍ لسوفوكليس وفسّر **هاملت والأخوة كارامازوف** باعتبارهما قصتين أليغوريّتين عن علاقات الحب والكره المحرمة. ولكن اهتمامات فرويد الأدبية كانت قليلة، واعترف على الدوام أن التحليل النفسي لا يحل مسألة الفن. لكن أتباعه طبّقوا مناهجه على تفسير الأدب بشكل منظّم. وقد وقفت مجلة إيماغو Imago الألمانية نفسها لهذه الأمور (١٩١٢ ـ ١٩٣٨)، ودرس العديد من أصدقاء فرويد المقرّبين المعاني اللاواعية في الأعمال الفنية والحوافز اللاواعية للشخصيات الروائية والمقاصد اللاواعية للمؤلفين. وانتشر التحليل النفسي الفرويدي في العالم ببطء. وقد كتب الدكتور إرنست جونز، وهو طبيب إنكليزي قضى سنوات عدة في تورونتو، مقالة يعود تاريخها إلى

عام ١٩١٠ حول «عقدة أوديب كتفسير لمعضلة هاملت»، وفسرفريدرك كلارْك بْرِسْكُتْ من الولايات المتحدة العلاقة بين «الشعر والأحلام» باستخدام مفاهيم التحليل النفسي عام ١٩١٢ . ومن عادة النقد الأدبي الفرويدي المعتاد أن ينغمس في بحثٍ مُملٍ عن الرموز الجنسية، وغالباً ما يتجنّى على معنى العمل الفني وعلى وحدته. ولكن هذا النقد، مثله مثل النقد الماركسي، أسهم في تزويد العديد من النقاد المعاصرين بوسائل نقدية رغم أنهم ليسوا فرويديين. فقد استخدم إدموند ولسون في الجرح والقوس المنهج الفرويدي ببراعة من أجل الوصول إلى تحليل نفسي لكل من ديكنز وكبلنغ، وفي إنكلترة دافع هربرت ريد عن شلي وفسَّر وردزورث بالاستعانة بهذه المدرسة.

أما الاتجاه الثالث من اتجاهات النقد في القرن العشرين فيمكن دعوته بالنقد اللغوي. وهذا النوع من النقد يأخذ مقولة مالارميه الشهيرة عن كون الشعر لا يكتب بالأفكار، بل بالكلمات مأخذ الجد، ولكن يجب أن نميز بين طرق التناول المختلفة في البلاد المختلفة. فقد أسست في روسيا خلال الحرب العالمية الأولى «جمعية لدراسة اللغة الشعرية» (OPOJAZ) أصبحت فيما بعد نواة الحركة الشكلية الروسية، وقد كانت هذه الجماعة في مراحلها الأولى مهتمَّةً بالدرجة الأولى بمشكلة اللغة الشعرية التي رأى فيها أعضاء الجمعية لغة خاصة تتصف بتشويهٍ مقصود للّغةِ العادية عن طريق «العنف المنظَّم» الذي يُرْتَكَبُ ضِدَّها. ووجهوا جل عنايتهم للطبقة الصوتية من اللغة ـ توافقات أحرف العلة، مجموعات الأحرف الساكنة، القافية، إيقاع النثر، والأوزان ـ وأكثروا من الاستعانة بمفهوم الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات معنى] الذي كان قد ظهر على أيدي دي سوسير وأعضاء مدرسة جنيف، ثم على أيدي اللغويين الروس أمثال تروبتسكوي. وقد ابتكروا العديد من المناهج الفنية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبي الذي حسبوه نتيجة الوسائل الفنية التي يتكون منها. لقد كانوا وضعيين يحدوهم مثالٌ علميٌّ في البحث الأدبي.

أما في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى فقد طبّقت مفاهيم لغوية مختلفة تمام

الاختلاف على دراسة الأدب، خاصـة على أيـدي مجموعـة من دارسي لغات الرومانس. فقد كتب كارل فوسلر (١٨٧٢ - ١٩٤٩) مثلاً عـدداً من الكتب التحليلية الدقيقة التي شملت دراسات عن دانتي وراسين وشعر العزلة الإسباني، استخدم فيها مفهوم كروتشه عن وحدة اللغة والفن من أجل أن يدرس التركيب اللغوي والأسلوب باعتبارهما خلفاً فردياً. وقد ادّعى أن اكتشـاف الخاصيـة الأسلوبية لدى كاتب من الكتّاب تمكنه من استخلاص المسيرة الروحية له. إلا أن شبتزر نفسه تنكّر فيما بعد لهذه الطريقة وتحوّل إلى التفسير البنيوي للأعمال الأدبية حيث ينظر للأسلوب باعتباره السطح الذي يقـود الدارس، إذا تمعّن فيـه كما ينبغي، إلى اكتشاف دافع رئيس من دوافع الكاتب، أو اتجاه أساسي عنده أو طـريقته في النـظر إلى العالم، تلك الـطريقة التي لا تكـون باطنـة أو شخصية بالضرورة. وقد حلل شبتزر مئات المقاطع المأخوذة من الأعمال الأدبية باستعمال التصنيفات النحوية والأسلوبية والتاريخية ببراعة لا مثيل لها. وانصبّت معـظم جهوده على الآداب الفرنسية والإسبانية والإيطالية، ولكنه حلل في سنواته الأخيرة التي قضاها في الولايات المتحدة قصائد لدَنْ ومارفل وكيتس ووِتْمَنْ وغيرها من النصوص الإنكليزية. وقد ركزّ شبتزر في العادة على القطع القصيرة تركيزاً يكاد يصل حد التَّمَحُّل. واستعمل إرخ آورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) المنهج ذاته تقريباً، وكتابه **المحاكاة** (١٩٤٦) تاريخ للواقعية من هوميروس إلى بروسْت يبـدأ دائما بمقاطع معينة يحللها تحليلا أسلوبيا من أجل أن يبدأ سلسلة تأملاته حول تاريخها الأدبي الاجتمـاعي والفكـري. أمـا مفهـوم آوربـاخ حـول الـواقعيـة فيتّسم بـالخصوصيـة. أو ربما بـالتناقض: فهي عنـده إدراك مجسد للواقـع السياسي والاجتماعي، وهي أيضا شعور بالوجود مأساوي الطابع يـواجه فيـه الإنسان خياراته الأخلاقية وحيداً.

صادف النوع الألماني من الدراسات الأسلوبية نجاحا مدهشا في العالم الناطق بالإسبانية. ويعتبر داماسو ألونسو (ولد سنة ١٨٩٨) أشهر ممارسيه. وهو يعتبر النقد الأدبي اسما آخر للدراسة الأسلوبية. وقد أعاد تقويم الشعر الإسباني مبدياً

إعجابه بشعر الباروك والغونغورا، وشعر القدّيس يوحنا صاحب الصليب. لكن ألونسو لسوء الحظ غالبا ما يهمل الطرق اللغوية والأسلوبية في غمرة محاولاته للاقتراب من نظرة أخروية صوفية تعيا على التعبير.

لكن الغريب أن هذا النوع من النقد اللغوي الأسلوبي لم ينتشر انتشارا واسعا في العالم الأنجلو سكسوني، ذلك أن الفجوة بين اللغويات والنقد الأدبي توسّعت توسعاً لا مبرر له. وزاد جهل النقاد بالفلولوجيا باستمرار، وعبر اللغويون، على الأخص مدرسة ييل التي كان على رأسها المرحوم لِنْرْدْ بلومفيلد، عن عزوفهم عن قضايا الأسلوب واللغة الشعرية بصراحة. غير أن الاهتمام باللغة اهتمام بارز بين النقاد الإنكليز والأمريكيين، ولكنه اهتمام أمْيَلُ إلى علم الدلالة، وإلى تحليل الدَّوْر الذي تلعبه اللغة العاطفية في مقابل اللغة الفكرية أو العلمية. وهو اهتمام يشكّل أساس النظريات التي جاء بها أ. أ. رتشاردز.

طوَّر رتشاردز (ولد عام ١٨٩٣) نظريةً للمعنى تميّز بين المعنى sense والنبرة tone، والشعور feeling، والقصد intention، وتؤكد على أهمية الغموض في لغة الشعر، وقد حلَّل رتشاردز في كتابه النقد التطبيقي (١٩٢٨) المصادر المتعددة لسوء فهم الشعر تحليلا اتصف بقدر عظيم من المهارة التعليمية، مستخدما أوراقا لطلبته كتبوها حول قصائد لا يعرفون قائليها. ولكنني أرى أن من سوء حظ العمل التحليلي الدقيق الذي قام به رتشاردز أنه يرزح تحت عبء نظرية في الأثر النفسي للشعر لا تبدو لي خاطئة فقط، بل معطِلّة للدراسة الأدبية. فرتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية. والقيمة الوحيدة للفن عنده هي أنه يفرض علينا نظاماً نفسياً، أو ما يدعوه رتشاردز بترتيب الدوافع، أو توازن الاتجاهات الذي يسببه العمل الفني. لذا فالفنان عنده معالج للاضطرابات الذهنية، والفن علاجٌ أو مقوٍ للأعصاب. لكن رتشاردز لم يتمكن من وصف هذا التأثير الذي ينتجه الفن وصفاً كاملاً رغم ادعائه بأن الفن (حسب فهمه هو) سيحل محل الدين كقوةٍ اجتماعية. وهو يجد نفسه في نهاية المطاف مضطراً للاعتراف بأن التوازن المطلوب يمكن أن تسببه سجادة، أو وعاء فخّاري، مثلما يسببه فنُّ العمارة الذي نجده في

البارثنون. وليس المهم أننا نحبّ شعراً جيداً أو رديئاً مادامت أذهاننا تترتّبُ. وهكذا تنتهي نظرية رتشاردز ـ وهي نظرية ذات مطامح علمية كثيراً ما تحيلُنا إلى التطورات المستقبلية في علم الأعصاب ـ إلى الشلل النقدي، إلى الفصل التام بين القصيدة كبُنية موضوعية وبين ذهن القارىء. وصار الشعر معزولا تماما عن كل المعرفة، وعن أي إشارة إلى الواقع. أقصى ما يفعله الشعر هو تفصيل القول في الأساطير التي يحيا بها البشر حتى ولو كانت هذه الأساطير خاطئة، وليست أكثر من مقولات زائفة من وجهة نظر العلم.

إن اختزال رتشاردز للشعر، حتى أصبح مجرد مناسبةً تنظم بواسطتها دوافعنا، ووسيلةً نحقق بها صحتنا العقلية، لا يقودنا إلا إلى طريق مسدود في النظرية الأدبية. لكن رتشاردز تميَّز بمزية حقيقية، وهي إثارة الاهتمام بلغة الشعر. وعندما أُهملت تعاليمه السيكولوجية تبينَّ أن طريقته في التحليل يمكن أن تؤدي إلى نتائج ملموسة. وهذا بالضبط هو ما فعله وِلْيَمْ إمبسون (ولد عام ١٩٠٦). فقد تجاهل إمبسون نظرية رتشاردز حول اللغة العاطفية ثم رفضها فيما بعد رفضاً تاماً، وطوَّر مفهوم رتشاردز الخاص بمرونة اللغة الشعرية وغموضها باستعمال طريقة التعريفات المتعددة. وتتبع كتابه **سبعة أنواع من الغموض** (١٩٣٠) المدلولات الشعرية والاجتماعية لقصائد تتصف بالصعوبة واللَّمّاحِيّة، وباستعمال الاستعارات الغنية إلى أقصى حد ممكن بواسطة التحليل اللغوي، وغالباً ما اشتطَّ في بُعدِهِ عن النصِ، وفي جَرْيِهِ وراءَ التداعيات الشخصية. وقد مزج إمبسون في كتبه المتأخرّة هذا التحليل الدلالي بأفكار استمدَّها من التحليل النفسي والماركسية، وترك مؤخرا عالم النقد الأدبي جرياً وراءَ نوعٍ خاصٍ من التحليل اللغوي هو في كثير من الأحيان مجرد مبررٍ لإظهار ألاعيبِهِ الفكرية المدهشة، ومهارته في عرض علمه الغزير.

ترك التحليل الدلالي عند رتشاردز أثراً مهمّا على عدد من النقاد الأمريكيين الذين يُدْعَوْنَ عادةً النقاد الجدد. وقد مزج كِنِثْ بيرْكْ (ولد سنة ١٨٩٧) مناهج الماركسية، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا مع علم الدلالة من أجل وضع

نظام للسلوك والدوافع الإنسانية يستخدم الأدب للتوضيح والتوثيق. وقد كان بيرك في أوائل عهده ناقداً جيداً، ولكن جهوده في العقود الأخيرة انصبَّتْ على محاولة التوصل إلى فلسفة للمعنى والسلوك الإنساني والفعل ليس الأدب مركزها. وتختفي من نظرية بيرك كل الفروق بين الحياة والأدب وبين اللغة والفعل.

وصل النقد الأدبي عند بيرك أوسع حدوده الممكنة. أما كْلِيانْثْ بْرُكْسْ (ولد عام ١٩٠٦) فهو على النقيض من بيرك. صحيح إنه بدأ مع رتشاردز، إلا أنه وصل إلى نتائج مختلفة تماماً. فقد جَرَّدَ مصطلحات رتشاردز من فرضياتها السيكولوجية وحوَّلها إلى أدوات للتحليل الأدبي، مما مكَّنه من تحليل القصائد تحليلا يخلو من التجريد باعتبارها بُنىً من المتناقضات، أي من المفارقات، دون أن يمنعه ذلك من الكلام عن الاتجاهات. والمفارقة عند بركس اصطلاحٌ واسعُ الدلالة يعني عنده إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي يجدها بركس في كلِّ الشعر الجيد، أي كل الشعر الفنيّ. فعلى الشعر أن يتّصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المُفارِقَة. ولا شك في أن طريقته تنجح أكثر ما تنجح عندما تطبَّق على دَنْ، أو شكسبير، أو إليوت، أو ييتس، ولكن بركس بيَّنَ في المزهرية حسنة الصنع (١٩٤٧) أن هذه الطريقة في التحليل تنجح حتى عندما نتناول قصائد لوردزوورث وتِنِسُنْ، وغْرَيْ، وبوب. ولذا فهي تفيد كثيراً من النظرة الأساسية التي تميَّز بها النوع الرابع من أنواع النقد في القرن العشرين: الشكلية العضوية الرمزية الجديدة.

هذه الشكلية العضوية لم تنشأ من عدم. فقد بدأت في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأدخلها كولرج إلى إنكلترة. ثم دخل الكثير من أفكارها بطرق ملتوية في النظريات الرمزية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر، وبطريقة أكثر مباشرة وَجَدَتْ ـ في بنديتو كروتشه عبر هيغل ودي سانكتس ـ من يصوغُها صياغةً بعيدة الأثر. ولذا فإن كولرج وكروتشه والرمزيين الفرنسيين هم الممهدون المباشرون لما يدعى في كل من إنكلترة وأميركا بالنقد الجديد، رغم أن المدهش في هذا التراث ـ وهو المثالي في فرضياته الفلسفية ـ أنه امتزج هنا بالسيكولوجية

الوضعية وعلم الدلالة النفعي اللذين جاء بهما أ. أ. رتشاردز.

هَيْمَنَ بنيديتو كروتشه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) على النقد الإيطالي والبحث العلمي فيها هيمنة كاملة خلال نصف القرن الماضي، ولكن نظرياته خارج إيطاليا لم يكن لها إلا أثر سلبي. بل إن مُرَوِجَ أفكاره في الولايات المتحدة جُول ي. سْبِنْغارْنْ، مؤرخَ النقد الأدبي في عصر النهضة البارز، لم يفهم آراء كروتشه الغريبة. فكتاب الإستطيقا (١٩٠٢) يدعو لنظرية في الفن تعتبره حدساً وتعبيراً في الوقت ذاته. والفن عند كروتشه ليس حقيقة لها وجودها الطبيعي، بل هو مسألة ذهنية. وهو ليس لـذة أو أخلاقـا، وليس علماً أو فلسفة. وليس هنـاك فرق بـين الشكـل والمضمون. والرأي الشائع حول كون كروتشه شكلياً يدعو للفن من أجل الفن رأي خاطىء. فالفن عنده يلعب دوراً في المجتمع، ويمكن السيطرة عليه من قِبَل المجتمع. ولا يعطي كروتشه للشكـل بمعناه المـألوف أي اهتمـام في نقده لأن اهتمامه ينصب على ما يدعوه بالعاطفة السائدة. وليس هناك في أُحادِيَّةِ كروتشه المتطرفة مكانٌ للتصنيفات البلاغية، للأسلوب أو الرمز أو الأنواع الأدبية، ولا حتى للفروق بين الفنون لأن كلَّ عملٍ فنِّي حدسٌ/ تعبيرٌ فريد. ولا فرق عنده بين خالق العمل الفني والعمل والقارىء. وأقصى ما يستطيع النقد الأدبي أن يفعله هو أن يزيل الحواجز بين هذه العناصر الثلاثة وأن يصدر حكمه حول ما إذا كان العمل شعراً أم غير شعر. وموقف كروتشه متماسك ولا تضيره الاعتراضات التي تتجاهل أساسا ذلك الموقف في الميتافيزيقا المثالية. وإذا ما ترددنا وقلنا إن كروتشه يهمل مادة الفن أو وسائله، أجابَنا بأن ما هو خارجي تنتفي عنه صفة الفن. ولذا فإن نظرية كروتشه تستبعد التاريخ الأدبي، وعلم النفس، والسيرة الأدبية، وعلم الاجتماع، والتفسير الفلسفي، والدراسات الأسلوبية، والنقد الذي يضع النوع الأدبي نصب عينيه، لنصل أخيراً إلى الحـدسية التي يصعب فصلها في كتابات كروتشه النقدية عن الانطباعية. ونقده يركز على مقاطع بعينها، أو يختار ما يعجبه اختيارا تعسفيا استناداً إلى أحكام غير مثبتة. وبالنظر إلى تأثير كروتشه هذا فإن وضع النقد الأدبي في إيطاليا يختلف تماما عما هو عليه في الأقطار

الأخرى: نجد فيه الذوق والأحكام والمعرفة الواسعة، ولكننا لا نجد تحليلاً منظماً للنصوص، ولا تاريخاً فكرياً، ولا دراساتٍ أسلوبيـة، اللهم إلا عند مجمـوعة صغيرة من المناهضين لكروتشه (مثل جوسيبي دي روبِرْتِسْ وجيافرانكو كونتيني والمّيالين للدراسات الأسلوبية).

أما في ألمانيا فقد تحدَّد المفهوم العضوي الرمزي للشعر نتيجة للأثر الفرنسي الذي تركَّز حول الشاعر شْتِفان غيورغه ومريديه. فقد توسَّع هؤلاء المُريدون في شُروحهم لتلميحات أستاذهم وأقواله فأنتجوا مجموعة من الكتابات النقدية التي أكَّدَتْ للمرة الأولى بعد فترة طويلة من البحث الفلولوجي عن الحقائق، مذهبَها النقديَّ ذا المعايير المحددة.

إلا أن النظرات الصائبة التي توصلت لها هذه المدرسة حول طبيعة الشعـر أتلفتها لسوء الحظ لهجتهم المتعصبة ودعاواهم الأرستقراطية ووقـارهم النَّبوي الذي يبلغ من شدته حين يطلقون الأحكام أنهم غالباً ما يثيرون الضحك. على أن أفضل تلاميذ غيورغه هو فريدرخ غُندولف (١٨٨٠ ـ ١٩٣١) الذي درس أثر شكسبير على الأدب الألماني، وكتب كتابا ضخماً عن غوته (١٩١٦) حاول فيه أن يفسر شخصية غوته باعتبارها وحدةً قوامُها الحياةُ والعملُ، وذلك طبقا لمخطَّط أتاح له تدريج كتابات غوته إلى درجات ثلاث هي الغنائية والرمزية والأليغورية. لكن الكتـاب لا يقنعنا رغم أنـه حسن التأليف، دقيق الأسلوب، فهـو يحيل شخصية غوته التي تفيض إنسانية، بل وبرجوازية إلى خالق خارق يخلق من أجل الخلق. غير أن ألمانيا وجدت في كتابات غندولف وهيوغو فون هوفمانشتال الأنيق المرهف، ورودولف بوركهارت المتأجج العنيف طريق العودة إلى تراثها العظيم، وإلى إعادة صياغة الرأي القديم الذي يوحد ما بين الشعر والرمزية.

أما في فرنسا فقد وجد النقد الشكلي أفضل المنافحين عنـه في شخص بول فاليري (١٨٧١ ـ ١٩٤٥). فقد أكد فاليري، على النقيض من كروتشه، انفصامَ العُرى بين الكـاتب والعمل والقـارىء. وأكد عـلى أهمية الشكـل بمعزلٍ عن العاطفة، ونظر إلى الشعر بمعزل عن التاريخ ورفعه إلى عالم المطلق. وهناك في

رأيِ فاليري هوَّةٌ عميقة بين عملية الخلق والعمل الفني. ويبدو أحيانا أن فاليري لا يكاد يحفل بالعمل بل بعملية الخلق، مكتفيا بتحليل القدرة الخلاقة بشكل عام. والشعر عنده ليس وحياً أو حلماً بل عملاً يُعمل. ولابدَّ من أن يتجاوز الاعتبارات الشخصية حتى يتصف بالكمال. والفن العاطفي عنده فنٌّ هابط على الدوام. وعلى القصيدة أن تسعى نحو النقاء، لأن تكون شعراً مطلقاً لا تشوبها الشوائب العاطفية، أو الشخصية، أو تلك التي تربطها بالواقع والحقيقة، والقصيدةُ القصيدةُ لا تُنْثَر ولا تُترجم. فهي عالمٌ متماسكٌ قوامه الأصوات والمعاني. ويبلغ من تلاحم عناصرها أننا لا نستطيع فصل الشكل عن المضمون. والشعر يستغلُّ إمكانات اللغة إلى أبعد حد ممكن، مبتعداً بنفسه عن الكلام العادي بواسطة الأصوات والأوزان وكل الوسائل التي تتيحها الصور الشعرية. واللُّغة الشعرية هي لغة ضمن اللغة، أي أنها لغة لها شكلُها المستقلُّ تمام الاستقلال. والشعر عند فاليري حساب وتمرين، بل لعبةٌ وأغنيةٌ وترنُّمٌ وسحرٌ وتعويذةٌ. إنه فن يقوم على الصور البلاغية والترنيم، وهو مواءمة بين الصوت والمعنى يصل حسب تقاليده هو، حتى ولو كانت تعسفية، إلى درجة المثال الذي تشكّلُ عناصرُه وحدةً واحدةً تتجاوز الزمن وتصل عالم المطلق. فالرواية بما فيها من شوائبَ وتعقيداتٍ حبكة، والمأساةُ باعتمادِها على العواطف الجيّاشة، أقلُّ شأنا من الشعر في نظر فاليري ـ ولا تنتميان إلى عالم الفن إن شئنا الدقة. وهكذا نتبينّ أن فاليري يدافع عن موقف بالغ التشدد، تشكل الفجواتُ التي تتخلَّله نقاطَ ضعفٍ واضحة. لكنه موقفٌ أثمرَ لأنه أكد واحدة من أهم قضايا النظرية الشعرية المعاصرة، وهي اكتشاف التمثيل النقي، و«الرؤية المباشرة» التي كان يبحث عنها شاعران آخران من شعراء العصر هما إليوت ورلكه.

إن الشبه مع إليوت بادٍ للعيان، فقد عبر إليوت عن الصيغة الإنكليزية للنظريات الرمزية الشكلية. ووصف التغير الهائل الذي حصل في الذوق الشعري في عصرنا، وأكد العودة إلى تراث يدعوه «كلا سيكيا». وتبدأ نظرية إليوت الشعرية بنظرية سيكولوجية حول الخلق الشعري، تقول إن الشعر ليس

«فيضاً عفوياً للمشاعر الجيَّاشة» [كما قال وردزورث]، وليس تعبيرا عن شخصية الشاعر، بل هو تنظيم غير شخصي للمشاعر يحتاج إلى «حسٍ متكامل»، إلى تعاون بين الفكر والشعور من أجل أن يجد الشاعر «المُعادِل الموضوعيَّ» الدقيق، ألا وهو البنية الرمزية للعمل الفني. ونحن نلمس عند إليوت شيئا من الصراع بين الكلاسيكية الأيديولوجية وذوقه العفوي الذي يمكن وصفه بأنه ذوق باروكي رمزي. ثم إن انشغال إليوت المتزايد بمسألة العقيدة الصحيحة جعله يلجأ لمعيار مزدوج في النّقد، قوامه الإستطيقا والدّين. ولذا نجده يفصم العروة التي توحّد العمل الفني، وهي أهم ما أسهمت به الإستطيقا الشكلية.

اجتمعت الأفكار التي جاء بها كلٌّ من إليوت ورتشاردز أفضل اجتماع لها، في إنكلترة على الأقل، في كتابات رَيْمُوند ليفِسْ (ولد عام ١٨٩٥). وكتابات تلاميذه الذين تجمعوا حول مجلة Scruting (التمحيص) (١٩٣٢ - ١٩٥٣). إن ليفس رجلٌ ذو معتقدات قوية، وهو مجادِلٌ فَظُّ الطباع. وقد حرص في السنوات الأخيرة على تأكيد اختلافه مع التطورات المتأخرة في أفكار إليوت ورتشاردز. ولكن نقطة بدايته تكمن عندهما: في ذوق إليوت وفي طريقة رتشاردز في التحليل. وهو يختلف عنهما بما يبديه أساسا من اهتمام أرنولدي بالنزعة الإنسانية الأخلاقية. ويمارس ليفس فنَّ التحليل الدقيق، أي فن تدريب القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة، وهو فنٌّ لا تعنيه النظرية الأدبية، أو يهمه التاريخ الأدبي في شيء. ولكن هذه القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة تعني أيضا عند ليفس وعياً بالتراث واهتماماً بالثقافة المحلية، وبالوحدة العضوية التي كانت تؤلف بين ساكني الريف الإنكليزي. وقد انتقد ما طرأ من تحول تجاري على الحياة الأدبية الإنكليزية ودعا إلى ضرورة اتباع نهج ونظام اجتماعيين، وضرورة «النضج» و«العقلانية» و«الانضباط». لكن هذه المصطلحات مصطلحات دنيوية صرفة وتشمل مُثُلَ د. هـ. لورانس. وغالباً ما يكون اهتمام ليفس بالنص خدّاعاً، فهو سرعان ما يترك السطح اللغوي من أجل أن يحدد العواطف الخاصة التي يعبر عنها الكاتب. وبذا يصبح ناقداً اجتماعياً أخلاقيا، ولكنه يصر على تشابك اللغة

والأخلاق وعلى أخلاقية الشكل.

يشارك من يُدْعَوْنَ بالنقاد الجنوبيين ليفس في موقفه العام بين إليوت ورتشاردز، ويشاركونه اهتمامه بشرور التحوّل إلى المدن وهيمنة الروح التجارية وبضرورة التوصل إلى مجتمع سليم هو وحده القادر على إنتاج أدبٍ حي. لكن النقاد الجنوبيين ـ جون كْرو رانسوم، وألِنْ تيت، وكْلِيَانْتْ بْرُكْس، وروبرتْ بِنْ وارِنْ ـ يختلفون عن إليوت برفضهم ميولَه العاطفية. إذ يقولون إن الشعر ليس لغةً عاطفية فقط، بل هو نوع خاص من المعرفة التمثيلية. فقد قال جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) في جسم العالم (١٩٣٨) إن الشعر ينقل الإحساس بعينية العالم. فمادام العِلْمُ مستمرا في تقليص العالَمِ إلى أنماطه وأشكاله، فإن على الفن أن يردّ عليه ويمنحه جسماً. والشعر الحق هو الشعر الميتافيزيقي الذي يبدي وعياً جديداً بشيئية العالَم، ينقله لنا عن طريق الاستعارات المطوَّلة والرمزية التي تتخلله. وقد أكد رانسوم على نسيج الشعر، على ما يبدو فيه من تفاصيل زائدة عن الحاجة، تأكيداً بلغ من قوته أن رانسوم يكاد يصل بنا إلى انفصام جديد داخل العمل الفني بين البُنية والنسيج. وكان ألن تيت (ولد سنة ١٨٩٩) قد انشغل هو أيضا بالدفاع عن الشعر ضد العلم، ذلك أن العلم يعطينا مجرَّداتٍ بينما يعطينا الشعر مجسدات. ولأن العلم يعطينا معرفةً جزئيةً بينما يعطينا الشعر معرفةً كُلِّيَّةً. والتجريد يُتْلِفُ الفن، أما الفن الجيد فينطلق من وحدة الفكر والعاطفة، أو من «التوتُّر» بين التجريد والإحساس إن شئنا الدقة.

هناك نقاد آخرون لا نستطيع بحثهم هنا بالتفصيل يشاركون النقاد الذين ذكرناهم نظرتهم العضوية الرمزية على وجه العموم، منهم ر. ب. بلاكمور (ولد سنة ١٩٠٤) الذي دخل في سنواته الأخيرة في متاهاتٍ من المصطلحات الشخصية والمشاعر الغامضة رغم أنه قارىء ممتاز للشعر، و و. ك. وِمْسَتْ (ولد سنة ١٩٠٧) الذي يحاول كتابُه **الأيقونة اللغوية** (١٩٥٤) أن يدعم تعاليم النقد الجديد، وآيفر وِنْتَرْز (ولد سنة ١٩٠٠) الذي يفوق النقاد الأمريكيين الآخرين في عقلانيته وميوله الأخلاقية مع أنه يتّفق معهم في ذوقهم العام وفي مناهجهم

التحليلية.

لاشك في أن النقد الجديد (الذي تبدو لي نظراتهُ الأساسية نظراتٍ تصلح أساسا للنظرية الشعرية) قد بلغ مرحلة الإنهاك. ولم تستطع هذه الحركة من بعض النواحي أن تتخطى مدارها الضيق الذي بدأت منه. فظلَّ من تناولتهم من الكتّاب الأوروبيين محدودين بشكل يلفت النظر. وظلت نظرتها التاريخية قصيرة جداً، فأهملت التاريخ الأدبي كما أهملت العلاقات الممكنة بين النقد الأدبي واللغويات الحديثة مما أبقى دراساتها المتعلقة بالأسلوب والمفردات والأوزان دراسة تليق بالهواة. وغالباً ما تبدو إستطيقيتهم الأساسية بدون أسس فلسفية متينة. لكن الحركة رفعت مستوى الوعي والعمق في النقد الأمريكي بشكل لا مثيل له. وطوَّرت أساليب بارعةً جداً في تحليل الصور الشعرية والرموز، وخلقت ذوقاً جديداً يناهض التراث الرومانسي. وقدَّمَتْ دفاعا مهمّاً عن الشعر في عالم يسوده العلم. ولكنها لم تتمكن من تفادي خطر التحجر والتقليد الميكانيكي. ولعل الوقت قد حان للتغيير.

تحدّى أرسطوطاليو شيكاغو مؤخَّراً اهتمام النقاد الجدد باللغة الشعرية وبالرمزية. وتؤكد هذه المدرسة، التي تثير بعض القضايا الجدلية ضمن حدود الشكلية، على أهمية الحبكة والتأليف والنوع الأدبي. وقد حققت عددا كبيراً من النقاط ضدَّ مُتَصَيِّدِي المفارقات، والرموز، ونواحي الغموض والأساطير. ولكن لا رولاند س. كْرين ولا إِلْدَرْأولْسُونْ كان قادراً على إعطاء حلولٍ أفضل من مجرد التصنيفات الجافّة لأنماط الأبطال، وبُنى الحبكات، والأنواع الأدبية. وهم يخفون عدم احتفالِهم بالقيم الإستطيقية خلفَ سلاحِ تَضَلُّعِهم في عالَم البحث العلمي. ولذا يبدو أن نشاطهم المبالغ في أكاديميته مصيرُه الذبول قبل أن يثمر.

لكن النوع الخامس من أنواع النقد التي ذكرناها، ألا وهو النقد الأسطوري، يتمتع بقدر أكبر بكثير من الحيوية. وقد نشأ هذا النوع في أحضان الأنثربولوجيا الثقافية والصيغة اليُنْغِيَّة من اللاوعي كخزانٍ جَماعي للأنماط العليا وللصور الأولى التي انطبعت في ذهن الإنسان. وقد اتصف يُنْغ نفسه بالحذر في تطبيق فلسفته على

الأدب. ولكن هذا الحذر ذهب أدراج الرياح في كلٍ من إنكلترة والولايات المتحدة، عندما حاولت مجموعةٌ كاملة من النقاد أن تكتشف الأساطير الأصلية للإنسانية خلف الأدب: الأدب الإلهي، الهبوط إلى الجحيم، التضحية بالإله، إلخ. وقد درستْ موذْبُدْكِنْ في إنكلترة في كتابها **الأنماط العليا في الشعر** (١٩٣٤) قصيدتي **الملاّح الشيخ** و**اليَباب** باعتبارهما قصيدتين تتناولان نمطَ الانبعاث. وفي الولايات المتحدة كان النقد الأسطوري أنجحَ محاولةٍ للحلول محلَّ النقد الجديد. فقد أتاح الحديث عما كان النقد الجديد قد أهمله من مواضيع الشعر، وعن الفولكلور وعن المحتوى. لكن مخاطر هذه الطريقة واضحة للعيان، إذ تختفي الحدود الفاصلة فيها بين الفن والأسطورة وحتى بين الفن والدين. وتختزل غيبيَّتُها اللاعقلانية كل الشعر إلى أداةِ نقلٍ لعددٍ محدودٍ من الأساطير عن الانبعاث والتطهير. وبعد أن نفكَّ رموز العمل الفني وفق هذه المصطلحات نحسُّ أننا انتهينا إلى الإحساس باللاجدوى والتكرار الممل. وهذا هو عيب الكثير من كتابات ولسون نايْتْ التي استخلصتْ حكمةٍ غيبية من شكسبير وملتون وبوب ووردزورث .وحتى بايرون. لكن أفضل ممارسي هذا النقد قادرون على الإفادة من النظرات الصائبة التي يتيحها لهم النقد الأسطوري، ومن معرفتهم الوثيقة بطبيعة الفن. وهكذا نجد فْرانْسِيسْ فيرْغَسُنْ يحافظ في **فكرة المسرح** (١٩٤٩) على فهمه الخاص الأرسطوطالية، وفيليب ويلرايْتْ في **النّافورة المشتعلة** (١٩٥٤) على نظراته الخاصة بدلالات الشعر. أما نورثْرُبْ فْراي فقد بدأ بتفسيرٍ ممتازٍ للأساطير الشخصية التي خلقها وِلْيَم بْلِيكْ، وذلك في كتابه **التماثل المخيف** (١٩٤٧)، ومزج في كتابه **تشريح النقد** (١٩٥٧) بين النقد الأسطوري وبين بعض الأفكار المستمدة من النقد الجديد. ويهدف **التشريح** إلى الوصول إلى نظرية شاملة في الأدب لا يحد مراميها حدٌّ. ولعل من الأحكمَ أن يكتفي فراي بنظرة أكثر تواضعا حول وظيفة النقد.

والنوع الحديث الآخر الذي يتصف بالحيوية هو سادس أنواع النقد في القرن العشرين، أي الوجودية. لقد هيمنت الوجودية على الحياة الفكرية الفرنسية

والألمانية بعد الحرب العالمية الثانية ولم تبدأ بالانحسار البطيء إلا هذه الأيام. وإذا ما نظرنا إلى الوجودية باعتبارها فلسفةَ اليأس، فلسفةَ «الخوف والارتعاش»، فلسفة الشعور بالانكشاف وسطَ عالمٍ معادٍ، فإننا سنفهم أسباب انتشارها. لكن الكتاب الرئيس من بين كتب مارتن هيدغر (ولد عام ١٨٨٩)، وهو كتاب **الوجود والزمان**، يعود إلى عام ١٩٢٧، وكانت الأفكار الوجودية شائعة في ألمانيا منذ أوائل العشرينات، عندما شاعت أفكار كيركغور. وقد كانت وجودية هيدغر نوعاً من الإنسانية الجديدة التي تختلف اختلافا عميقا عن وجودية المدرسة الفرنسية المتشائمة التي يعتبر مفهوم العبث أحد أبرز مفاهيمها. لكن تأثير هيدغر على النقد الأدبي مردُّه إلى مفرداته واهتمامه بمفهوم الزمان لا إلى تفسيراته الغريبة لقصائد من هولدرلن ورلكه. وقد عنت الوجودية في النقد الأدبي الألماني العودةَ إلى النص، إلى موضوع الأدب ورفض علم النفس، والسيرة، وعلم الاجتماع، والتاريخ الفكري، وهي الأمور التي كان البحث الأدبي الألماني قد وقف عليها نفسه تماما تقريبا. فقد درس ماركس كومريل Kommerell (١٩٠٢ ـ ١٩٤٤) مثلا في تحليلاته الدقيقة الكثيرة للقصائد ـ درس الشعر باعتباره وعيا للذات، وفسَّر إميل شتايغر (ولد سنة ١٩٠٨) الزمن باعتباره شكلا من أشكال الخيال الشعري ووضع نظرية شعرية ألحَقَ فيها أنواع الشعر الرئيسة ـ الغنائية والملحمة والمأساوية ـ بالأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن، وربَطَ الغنائية بالزمن الحاضر، والملحمة بالماضي، والدراما بالمستقبل على ما في هذا من غرابة.

وفي فرنسا يعتبر جان بول سارتر أهم فلاسفة الوجودية رغم أن أكثرنا سيذكره باعتباره داعيةَ الفن الملتزم بمسؤوليته الاجتماعية. غير أن كتابه ما الأدب؟ (١٩٤٨) دعوةٌ متحمسة لمفهومٍ ميتافيزيقي للفن، يجد الشعرُ الخالصُ فيهِ مكاناً له. والهدف النهائي للفن عند سارتر لا يختلف كثيرا عما قاله شِلَر في التربية الإستطيقية: «إنه استعادة العالم يجعلنا نراه لا كما هو بل كما لو أنه صدر عن الحرية الإنسانية». غير أن سارتر يشك في الخيال. فهو يخلق عالما وهمياً مشوَّها، يخلق اللاواقع، يخلق الوهم الذي يتبدد لدى الاتصال الأول بعبثية الوجود الحقيقي

ورُعبه.

غير أن النقد الوجودي الأصيل ظهر مستقلاً عن سارتر، وغالبا ما امتزج بعناصر من الرمزية والسريالية والتومائية. وكان كتاب مارسيل ريمون من بودلير إلى السريالية (١٩٣٥) منبع مفهوم نقدي لم يسعَ إلى تحليل العمل الفني سعيه إلى اكتشاف «الوعي» الخاص للشاعر ومشاعره الوجودية. وقد تتبع ريمون في هذا الكتاب أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها في شعر بودلير. وعاد ألبير بيغان (١٩٠١ ـ١٩٥٧) في الروح الرومانسية والحلم (١٩٣٩) إلى عالم الأحلام الذي صوّره الرومانسيون الألمان، وفي كتاباته المتأخرة إلى بلزاك صاحب الرؤية الخاصة، وإلى نرفال ولوتريمون، إلى أن انتهى به المطاف إلى قبول التصوُّف الكاثوليكي. أما جورج بوليه فقد حلَّل في دراسات حول الزمن الإنساني (١٩٥٠) مشاعر الكتّاب الفرنسيين ومفاهيمهم حول الزمن من مونتاني إلى بروست ببراعة مدهشة. لكن موريس بلانشو يختلف عن غيره بعض الشيء. فقد تساءل بسبب وعيه العميق بنواقص اللغة عما إذا كان الأدب ممكنا، وأخذ يتأمل في الوحشة الأساسية ومجال الموت مستخدماً كتاباتِ مالارميه، وكافكا، ورلكه، وهولدرلن كنصوصٍ ينطلق منها. وقد بدأت بعض أفكار النقد الوجودي تدخل في الكتابات النقدية الأمريكية. ولذا تنتهي تحليلات جِفْري هارْتْمَنْ العميقة لوردزورث وهوبكنز وفاليري ورلكه في كتابه النظرة المباشرة (١٩٥٤) إلى مفهوم في الشعر يرى فيه فهما للوجود بكل مباشرته. وطبَّق ج. هِلِسْ مِلَر منهجَ بوليه على دراسة الزمان والمكان في روايات دكنز (١٩٥٩).

ولكن مع أنني أتعاطف مع الكثير من نظرات النقد الأسطورية والنقد الوجودي الخاصة بالنفس الإنسانية وظروف الإنسان، ولا أملك إلا الإعجاب ببعض نقاد هاتين المدرستين، إلا أنني لا أرى أن أياً منهما تقدم الحلول لمشكلات النظرية الأدبية. فقد عدنا مع الأساطير الوجودية إلى توحيد الفن بالفلسفة أو بالحقيقة. وهذا يؤدي إلى تحطيم الهوية الإستطيقية للعمل الفني أو إلى تجاهلها من أجل دراسة الاتجاهات والمشاعر والمفاهيم والفلسفات التي نعزوها للشعراء.

ويصبح فعل الخلق والشاعر مركز الاهتمام لا العمل الفني. ولذا فلا أزال أرى أن الإستطيقا الشكلية العضوية الرمزية التي تمتد جذورها من التراث العظيم للإستطيقا الألمانية منذ أيام كانْتْ وهيغل، مروراً بالرمزية الفرنسية، ودي سانكتس، وكروتشه، أقرب إلى فهم طبيعة الشعر والفن من غيرها. وهي تحتاج هذه الأيام إلى أن تفيد أكثر من الدراسات اللغوية والأسلوبية ومن التحليل الواضح لمكوّنات الشعر كيما تصبح نظرية أدبية متماسكة قابلة لمزيد من التطور والتشذيب، دون الحاجة إلى مراجعتها مراجعة جذرية.

كان هذا الاستعراض للاتّجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين شبيهاً بالضرورة لإحدى رحلات كوك السياحية أو لرحلةٍ سريعة بالطائرة. ولذا فإننا لم نُشِرْ إلا إلى الملامح الرئيسة للأرض التي قطعناها. وكان اختيار الأسماء تعسفيّاً، أحيانا، وعذري الوحيد لما في هذا الاستعراض من نواقص هو إيجازه الشديد وجدَّةُ المهمةِ التي أخذتها على عاتقي. فلست أعلم عن أي محاولة أخرى، مهما بلغ من إيجازها، لاستعراض الوضع الحالي في النقد الأدبي على الصعيد العالمي. ولكن هذا المنظور العالمي ضروري هذه الأيام أكثر من أي وقت مضى في تاريخ النقد الأدبي.



محتوى الكتاب

المؤلف في سطور

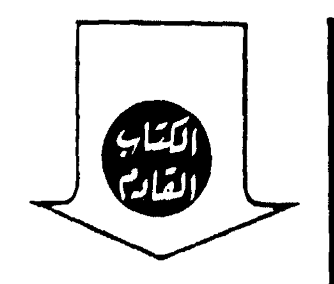
د/ رينيه ويليك

- ولد في فيينا عام ١٩٠٣ لأبوين تشيكيين.
- حصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة تشارلز في براغ عام ١٩٢٦.
- هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد أن درس في جامعة لندن من عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٣٩.
- نال درجة الدكتوراه الفخرية من عدة جامعات منها: أكسفورد، هارفارد، روما وكولومبيا.
- له عدة مؤلفات أهمها: نشوء تاريخ الأدب الإنجليزي، عمانوئيل كانت في إنجلترا، مفهوم النقد، تاريخ النقد الحديث ويقع في ستة أجزاء، مقالات في الأدب التشيكي.
- يعمل حاليا استاذا للأدب المقارن في جامعة ييل.

المترجم في سطور.

د/ محمد عصفور

- من مواليد عين غزال (حيفا) بفلسطين عام ١٩٤٠.
- حصل على الدكتوراه في الأدب الإنكليزي من جامعة إنديانا بالولايات المتحدة عام ١٩٧٣.
- عيّن رئيساً لقسم اللغة الإنكليزية منذ عام ١٩٨٢، وحصل مؤخراً على درجة الأستاذية.
- كتب عدداً من البحوث الأكاديمية باللغتين العربية والإنكليزية في مجال تخصصه.
- فازت ترجمته لكتاب البدائية الذي نشرته سلسلة عالم المعرفة بجائزة معرض الكويت التاسع للكتاب العربي ١٩٨٣ في حقل الترجمة في الفنون والآداب والإنسانيات التي قدمتها مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
- له ديوان شعر مطبوع عنوانه دموع الكبرياء.



قلق الموت

تأليف د/ أحمد محمود عبدالخالق

صدر عن هذه السلسلة

١ ـ الحضـارة	تأليف : د/ حسين مؤنس
٢ ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس
٣ ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا
٤ ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : د/ أحمد عبدالرحيم مصطفى
٥ ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : زهير الكرمي
٦ ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف د/ عزت حجازي
٧ ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : د/ محمد عزيز شكري
٨ ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩ ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما
١٠ ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار
١١ ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ حسين مؤنس د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا
١٢ ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	ترجمة : د/ حسين مؤنس د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا
١٣ ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبد العليم
١٤ ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي
١٥ ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبد المحسن صالح
١٦ ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبد الفضيل
١٧ ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي

١٨ ـ الكوميديا والتراجيديا — ترجمة : د/ علي أحمد محمود
مراجعة : د/ شوقي السكري
د/ على الراعي

١٩ ـ المخرج في المسرح المعاصر — تأليف : سعد أردش

٢٠ ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج — ترجمة : حسن سعيد الكرمي
مراجعة : صدقي حطاب

٢١ ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي — تأليف : د/ محمد علي الفرا

٢٢ ـ البيئة ومشكلاتها — تأليف : رشيد الحمد
د/ محمد سعيد صباريني

٢٣ ـ السرق — تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني

٢٤ ـ الإبداع في الفن والعلم — تأليف : د/ حسن أحمد عيسى

٢٥ ـ المسرح في الوطن العربي — تأليف : د/ علي الراعي

٢٦ ـ مصر وفلسطين — تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن

٢٧ ـ العلاج النفسي الحديث — تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم

٢٨ ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي — ترجمة : شوقي جلال

٢٩ ـ العرب والتحدي — تأليف : د/ محمد عماره

٣٠ ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة — تأليف : د/ عزت قرني

٣١ ـ الموشحات الأندلسية — تأليف : د/ محمد زكريا عناني

٣٢ ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني — ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف
مراجعة : د/ رجا الدريني

٣٣ ـ الإنسان والثروات المعدنية — تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله

٣٤ ـ قضايا أفريقية — تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي

٣٥ ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ ـ ١٩٧٠) — تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري

٣٦ ـ الحب في التراث العربي — تأليف : د/ محمد حسن عبدالله

٣٧ ـ المساجد — تأليف : د/ حسين مؤنس

٦٣ ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار
٦٤ ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبد الواحد
٦٥ ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل
٦٦ ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني
٦٧ ـ بنــو الإنســان	ترجمة : زهير الكرمي
٦٨ ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكــو
٦٩ ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمــر
٧٠ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الأول)	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطيه محمود هنا
٧١ ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي
٧٢ ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا
٧٣ ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د/ مجيـد مسعود
٧٤ ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
٧٥ ـ التصويــر والحيــاة	تأليف : د/ محمد نبهان سويلم
٧٦ ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د/ إمام عبد الفتاح
٧٧ ـ الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً	تأليف : د/ أحمـد عتمـان
٧٨ ـ قضايا التبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
٧٩ ـ مفاهيــم قرآنيــة	تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
٨٠ ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة : صدقي حطاب
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د/ سعيد الحفار
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د/ رمزي زكي
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د/ بدرية العوضي

٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم
٨٧ ـ في تراثنا العربي الاسلامي	تأليف : د/ توفيق الطويل
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د/ عزت شعلان
	مراجعة : د/ عبد الرزاق العدواني
	د/ سمير رضوان
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي
	ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري
	د/ هدى حجازي
	مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د/ لطفي فطيم
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د/ أحمد مدحت اسلام
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د/ مصطفى المصمودي
٩٥ ـ تغيير العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : د/ ريجينا الشريف
	ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي
	ترجمة : د/ عبد الوهاب المسيري
	د/ هدى حجازي
	مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩٨ ـ قصة الانثروبولوجيا	تأليف : د. حسين فهيم
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د. محمد عماد الدين اسماعيل
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د. محمد علي الربيعي
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د. شاكر مصطفى
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د. رشاد الشامي

١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف : د. محمد توفيق صادق
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف : جاك لوب ترجمة : أحمد فؤاد بلبع
١٠٥ ـ المسرح والتغير الإجتماعي في الخليج العربي	تأليف :د/ إبراهيم عبدالله غلوم
١٠٦ ـ « المتلاعبون بالعقول »	تأليف : هربرت. أ. شيللر ترجمة : عبدالسلام رضوان
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د. محمد السيد سعيد
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة)	ترجمة : د. علي حسين حجاج مراجعة : د. عطية محمود هنا
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د. شاكر عبد الحميد

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير ١٩٧٨ ويتولى الاشراف عليها لجنة تضم عددا من الشخصيات العلمية المعروفة على مستوى الوطن العربي كله.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء العربي بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة وكذا ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها ـ ترجمة وتأليفا:

١ ـ **الدراسات الإنسانية** : الفلسفة، علم النفس والتربية، علم الاجتماع، السياسة والاقتصاد، التاريخ، الدراسات الحضارية، والجغرافيا وأدب الرحلات.

٢ ـ **الدراسات الأدبية واللغوية** : الآداب العالمية، الأدب العربي، علم اللغة.

٣ ـ **الدراسات الفنية** : علم الجمال وفلسفة الفن، المسرح، الموسيقا، الفنون التشكيلية، الفنون الشعبية.

٤ ـ **الدراسات العلمية** : تاريخ العلم وفلسفته، التكنولوجيا والإنسان، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) والرياضة التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم).

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية، المترجمة أو المؤلفة، من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي.

تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتيا مقابل تقديم المخطوطة المؤلفة أو المترجمة من نسختين مطبوعة على الآله الكاتبة.

الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

● المؤسسات والهيئات داخل الكويت	١٠ دنانير
● المؤسسات والهيئات في الوطن العربي	١٢ ديناراً
● المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي	٨٠ دولاراً امريكياً
● الافراد خارج الوطن العربي	٤٠ دولاراً امريكياً

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100

برقيا ثقف ـ تلكس ٤٤٥٥٤ TLX No 44554 NCCAL

مطابع الرسالة - الكويت



البلد	سعر النسخة
* الكويـت	٥٠٠ فلس
* السعودية	١٠ ريالات
* العراق	دينار واحد
* الأردن	٧٥٠ فلس
* سوريا	١٥ ليـرة
* لبنان	١٥ ليرة
* ليبيا	دينار واحد
* المغرب	١٥ درهم
* تونس	١/٤ ١ دينار
* الجزائر	٢٠,ـــ دينار
* مصر	١,ـــ جنيه
* السودان	١,ـــ جنيه
* عمان	١ ريال
* اليمن الجنوبية	٨٠٠ فلس
* اليمن الشمالية	١٠ ريالات
* البحرين	١,ـــ دينار
* قطر	١٠ ريالات
* الامارات العربية	١٠ دراهم

طبع من هذا الكتاب خمسون ألف نسخة

مطابع الرســـالة - الكويت